



भारतेन्दु-युगीन नाटक



डॉ० सुशीला धीर



मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी
भोपाल

भारतेन्दुयुगीन नाटक

प्रकाशक :

मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल.

© मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी

प्रथम संस्करण :

१९७१

मूल्य :

सम्पादन संस्करण : दस रुपये

पुस्तकालय संस्करण : न्यारह रुपये

मुद्रक :

लोकचेतना प्रेस, जबलपुर

प्राक्कथन

इस बात पर सभी शिक्षा-शास्त्री एकमत हैं कि मातृभाषा के माध्यम से दी गयी शिक्षा छात्रों के सर्वाङ्गीण विकास एवं मौलिक चिन्तन की अभिवृद्धि में अधिक सहायक होती है। इसी कारण स्वातन्त्र्य-आन्दोलन के समय एव उसके पूर्व से ही स्वामी श्रद्धानन्द, रवीन्द्रनाथ टैगोर एवं महात्मा गांधी जैसे देशमान्य नेताओं ने मातृभाषा के माध्यम में शिक्षा देने की दृष्टि से आदर्श शिक्षा-संस्थाएँ स्थापित की। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद भी देश में शिक्षा सम्बन्धी जो कमीशन या समितियाँ नियुक्त की गयीं, उन्होंने एकमत से इस सिद्धान्त का अनुमोदन किया।

इस दिशा में सबसे बड़ी बाधा थी - श्रेष्ठ पाठ्य-ग्रन्थों का अभाव। हम सब जानते हैं कि न केवल विज्ञान और तकनीक, अपितु मानविकी के क्षेत्र में भी विश्व में इतनी तीव्रता से नये अनुसंधानों और चिन्तनों का आगमन हो रहा है कि यदि उसे ठीक ढंग से गृहीत न किया गया तो मातृभाषा से शिक्षा पाने वाले अन्तर्लोक के पिछड़ जाने की आशंका है। भारत सरकार के शिक्षा-मंत्रालय ने इस बात का अनुभव किया और भारत की क्षेत्रीय भाषाओं में विश्वविद्यालयीन स्तर पर उत्कृष्ट पाठ्य-ग्रन्थ तैयार करने के लिए समुचित आर्थिक दायित्व स्वीकार किया। केन्द्रीय शिक्षा-मंत्रालय की यह योजना उसके शत-प्रतिशत अनुदान से राज्य-अकादमियों द्वारा कार्यान्वित की जा रही है। मध्यप्रदेश में 'हिन्दी ग्रन्थ-अकादमी' की स्थापना इसी उद्देश्य में की गयी है।

अकादमी विश्वविद्यालयीन स्तर की मौलिक पुस्तकों के निर्माण के साथ, विश्व की विभिन्न भाषाओं में बिखरे हुए ज्ञान को हिन्दी के माध्यम से प्राध्यापकों एवं विद्यार्थियों को उपलब्ध करेगी। इस योजना के साथ राज्य के सभी महाविद्यालय तथा विश्वविद्यालय सम्बद्ध हैं। मेरा विश्वास है कि सभी शिक्षा-शास्त्री एवं शिक्षा-प्रेमी इस योजना को प्रोत्साहित करेंगे। प्राध्यापकों से मेरा अनुरोध है कि वे अकादमी के ग्रन्थों को छात्रों तक पहुँचाने में हमें सहयोग प्रदान करें, जिससे बिना और विलम्ब के विश्वविद्यालयों में सभी विषयों के शिक्षण का माध्यम हिन्दी बन सके।

जगदीश नारायण अवस्थी

शिक्षा-मंत्री,

अध्यक्ष : मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ-अकादमी



प्रस्तावना

आधुनिक साहित्य के इतिहास में भारतेन्दु-युग सर्वाधिक उर्वर माना जाता है ! जिस तरह बाढ़ की मिट्टी से पटे हुए तराई के खेतों में बीज के यों ही छिटक देने पर जौ, मटर और चने के खेत लहलहा उठते हैं, वैसे ही संस्कृत, बँगला और अंग्रेजी का सम्पर्क पाकर हिन्दी की मौलिक प्रतिभा इस युग में चौमुखी विकसित हो उठी ! नाटक न केवल अनूदित किये गये, लिखे गये एवं अभिनीत हुए, अपितु जन-मानस पर कुछ इस तरह छा गये कि उनके कारण लेखक और पाठक का निजी जीवन भी उनकी कलात्मकता से रमणीय हो उठा । यौवन की उद्दामता कुछ कर जाने की छटपटाहट, लावण्यमयी चंचलता एवं मानस की विशद् गम्भीरता न केवल इस युग की कृतियों अपितु कृतिकारों में भी परिलक्षित होती है । आनन्द और मस्ती से भरा वह वातावरण हिन्दी में फिर लौटकर नहीं आया ।

युग-निर्माता का अध्यवसाय केवल स्वयं तक सीमित नहीं होता । वह अपने चारों ओर समानधर्मी लोगों को बटोरता है, उन्हें अँगुली पकड़ कर बड़ा करता है, चलना सिखाता है और अपनी ऊँचाई तक ले आता है । स्वातन्त्र्य-आन्दोलन के दिनों में गांधीजी ने ऐसा ही किया । उनके प्रभाव से न जाने कितने मृत-पिण्डों को जीवन मिला । इसमें से कई तो देवकोटि तक पहुँच गये और पूजे जाने लगे । साहित्य के क्षेत्र में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की स्थिति भी ऐसी ही थी । उनके सौजन्य एवं औदार्य की सुरभि से हिन्दी की वाटिका महमहा उठी । काव्य और नाटक के लिए यह काल वरद सिद्ध हुआ । अनेक महत्त्वपूर्ण मौलिक कृतियाँ इस युग में प्रकाशित हुईं । अनुवादों की तो जैसे बाढ़ आ गयी । फारसी और उर्दू की आशिकाना शायरी के स्थान पर ब्रजभाषा की सरल, रसमयी कविताएँ गुनगुनयी जाने लगीं । अच्छे से अच्छे सोच सामाजिक बरीयता को भूनकर रंगमंच पर उतरने लगे । भाषा में नये जीवन का संचार हुआ । साहित्य और सभा के बीच ऐसा

अनेको मनीषिया ने इस युग का मूल्यांकन करते हुए हिन्दी में गम्भीर समीक्षा-कृतियाँ प्रस्तुत की हैं। इनमें न पाण्डित्य की कमी है; न गाम्भीर्य की। किन्तु इनमें से प्रायः अधिकांश निजी मान्यताओं से बोधिल हैं। विशिष्ट विचार-धाराओं के समीक्षकों ने प्रत्येक आन्दोलन को अपने ढंग से देखा और फिर अपने ढंग से उसकी व्याख्या की। विश्वविद्यालयीन अध्ययन में ऐसी कृतियाँ एक सीमा से अधिक सहायक नहीं होती। इसलिए अकादमी ने हिन्दी परामर्श-समिति की अनुशंसा पर एक समीक्षात्मक ग्रन्थमाला प्रारम्भ की है, जिसके अन्तर्गत भारतेन्दु-युग से लेकर अद्यावधि प्रत्येक आन्दोलन पर एक ग्रन्थ प्रकाशित करने की योजना है। डा० मुशीला धीर की यह कृति इसी माला की एक मणि है। इस कृति में डा० धीर ने सृजनात्मक तटस्थता से भारतेन्दुयुग के नाटककारों एवं उनकी कृतियों पर व्यापक परिवेश में विचार किया है। लेखिका के सत्-प्रयत्न के साथ डा० प्रभाकर माचवे का महत्वपूर्ण परामर्श एवं मार्गदर्शन भी जुड़ा हुआ है, जिसके कारण यह ग्रन्थ अधिक पुष्ट एवं प्रामाणिक बन गया होगा, ऐसा मेरा विश्वास है।

आशा है, डा० धीर की इस कृति को विश्वविद्यालयों और उनसे बाहर के प्रबुद्ध-वर्ग का स्नेह प्राप्त होगा।

५५ ६.५.५५ अमिताजी

भोपाल

१, जुलाई १९७१

संचालक,

मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ-अकादमी

विषय-सूची

अध्याय एक :	पृष्ठ
भारतेन्दु-युग :	१-१६
अध्याय दो :	
नाटक; मूलभूत प्रवृत्तियाँ :	
नाटक के तत्त्व, वस्तु, अवस्थाएँ, अर्थ-प्रकृतियाँ, संघियों, पात्र, रस, रूपक अथवा नाटक के भेद, पाश्चात्य नाट्य-सिद्धान्त ।	२०-४६
अध्याय तीन :	
भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाटक :	
हिन्दी नाटक, लोक-नाटक और हिन्दी नाटकों का प्रारम्भिक रूप, हिन्दी का मौलिक और अनूदित नाट्य- साहित्य; हिन्दी का आदि साहित्यिक नाटक ।	५०-६१
अध्याय चार :	
भारतेन्दुयुगीन नाटक :	
वर्ष्य दिषय, वर्गीकरण और प्रतिनिधि नाटकों का परिचय	६२-६१
अध्याय पाँच :	
भारतेन्दुयुगीन नाटकों का कलागत अध्ययन :	
(अ) भारतेन्दु के नाटकों का कला-शिल्प	
(आ) भारतेन्दु-युगीन अन्य प्रमुख नाटक	
इ) नाटकों की दृष्टि और उसका प्रयोग	६२-१३०

अध्याय छः :	पृष्ठ
पाश्चात्य नाट्यशैली और भारतेन्दुयुगीन नाटक :	१३१-१४४
अध्याय सात :	
भारतेन्दुयुगीन नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप	१४५-१६०
अध्याय आठ :	
अलौक्यकालीन अनूदित नाटक	१६१-१७६
अध्याय नौ :	
हिन्दी रंगमंच का उद्भव	१७७-१९२
अध्याय दस :	
उपसंहार	१९३-२०२
परिशिष्ट	२०३-२२५

अध्याय : एक

भारतेन्दु-युग

हिन्दी साहित्य के इतिहास में आधुनिक काल भारतेन्दु और उनके समकालीन लेखकों की रचनाओं के साथ प्रारम्भ होता है। यद्यपि आधुनिकता और सामयिक लेखन को लेकर अनेक विद्वान भारतेन्दु-युग के सदर्भ में 'आधुनिक युग' के नाम सम्बोधन के प्रति पूर्णतया आश्वस्त नहीं हैं। फिर भी यह तो निर्विवाद ही है कि हिन्दी के उत्तर-मध्यकाल की प्रवृत्तियों से आधुनिक काल की प्रवृत्तियाँ भिन्न हैं और इन प्रवृत्तियों को प्रेषित करने वाले साहित्य की अभिव्यक्ति भी अपने नये रूप में हमारे सामने आती है। इसके अतिरिक्त आधुनिक युग में हिन्दी गद्य के जन्म और विकास की संभावनाएँ भी हमें प्राप्त हैं जो भारतेन्दु-पूर्व साहित्य में प्रायः नहीं के बराबर हैं। कुछ समीक्षकों ने आधुनिक युग को गद्ययुग ही कहना श्रेयस्कर समझा है, यद्यपि साहित्य का काव्यरूपों के आधार पर कोई वर्गीकरण इस दृष्टि से सम्भव नहीं है। भारतेन्दु-युग में गद्य का विकास अप्रत्याशित रूप से प्राप्त होता है, यह तथ्य सर्वसम्मत है।

डा० लक्ष्मीसागर वाणखे ने अपने ग्रन्थ 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' (सन् १८६० ई०-१९०० ई०) में आधुनिक युग की व्याख्या करते हुए लिखा है कि, 'भारतवर्ष में ब्रिटिश साम्राज्य की स्थापना, और विशेष रूप से लगभग १८५७ ई० के बाद के हिन्दी साहित्य का इतिहास अनेक अंशों में अपने प्राचीन इतिहास से भिन्न है। हिन्दी में आधुनिकता का सूत्रपात लगभग इसी समय से होता है। उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही देश की तत्कालीन परिवर्तित परिस्थितियों के प्रभावान्तर्गत गद्य का प्रचार बड़ी तेजी से होने लगा था।'^१

१. आधुनिक हिन्दी साहित्य (विषय वेदा) : डा० लक्ष्मीसागर वाणखे

२. वही-पृ० सं० १

अवास्तववादी और मध्ययुगीन परिस्थितियों को उपज थी, और अपने ही मोह से आच्छन्न थी। नवीन परिवेश में उसके मोहभंग और यथार्थ जीवन-दृष्टि के लिए, ऐसी परिस्थितियाँ जन्म ले चुकी थी, जिनसे साहित्य-मृज्जन के आधुनिक सन्दर्भ भिन्न-भिन्न रूपों में मुखरित हो सके। प्रश्न यह उपस्थित होता है कि क्या पश्चिम से आने वाली नवीन जीवन-दृष्टि और वास्तविक भौतिक उपादान ही हमारे आधुनिक परिवेश के जनक है? अथवा अन्य वे स्थितियाँ भी हैं जिनसे बाद का सम्पूर्ण साहित्य किसी न किसी अंश में प्रभावित रहा है। डा० लक्ष्मी सागर वाष्णोय का इसी सन्दर्भ में यह कथन है कि “भारतवर्ष के इतिहास में ही नहीं वरन् समस्त एशिया के इतिहास में उन्नीसवीं शताब्दी एक युगान्तरकारी शताब्दी रही है। इस शताब्दी में एशिया के प्रायः सभी देशों में राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक और साहित्यिक परिवर्तन हुए।”^१ एशिया के इन देशों में परिवर्तन ऐंग्लो-सेक्सन सभ्यता की संदेश-वाहक ब्रिटिश जाति के सम्पर्क के फलस्वरूप हुए, ऐसा विद्वानों का मत है। यद्यपि परिवर्तन बाह्य सस्पर्शों की अपेक्षा किसी जाति अथवा देश की आंतरिक प्रक्रिया ही होता है। आलोच्य काल में परिवर्तन के व्यक्त रूप भाषा और साहित्य में प्रकृतिगत और प्रवृत्तिगत रूपों का नवोन्मेष हुआ। यद्यपि उस उन्मेष में अनेक पुरानी विधाएँ नया रूप लेकर या कुछ विलकुल नयी विधाएँ पारम्परिक स्पर्श से जुड़कर जन्म ले सकी और इस सम्पूर्ण नवीनता का भाषात्मक स्वरूप हिन्दी खड़ी बोली गद्य के माध्यम से हमारे सामने प्रकट हुआ।

भारतेन्दु युग में जिस खड़ी बोली गद्य का व्यवस्थित रूप देखने को मिलता है उसके इतिहास पर गार्सा तासी, ग्रियर्सन, फ्रेजर, की, ग्रीव्ज, आदि विदेशी लेखकों ने जब भी विचार किया है, तब उसका जन्म फोर्ट विलियम कॉलेज (१८०० ई०) में गिलक्राईस्ट महोदय की अध्यक्षता में माना है। इसका आवारण १० सदल मिश्र व लल्लूलाल के ग्रंथ माने जाते हैं, किन्तु वस्तुस्थिति इसमें भिन्न है। आधुनिक खड़ी बोली गद्य का आविष्कार अग्रेजों ने सन् १८०० ई० में फोर्ट विलियम कॉलेज में किया, इस सम्बन्ध में आधुनिक खड़ी बोली गद्य के पूर्व प्रचलित ब्रजभाषा गद्य, राजस्थानी गद्य और स्वयं खड़ी बोली गद्य के उपलब्ध साहित्य के अध्ययन से^२ यह स्पष्ट हो जाता है कि उन्नीसवीं शताब्दी से पूर्व हिन्दी साहित्य में

१ आधुनिक हिन्दी साहित्य—पृष्ठ ५

२ कृष्ण आधुनिक हिन्दी साहित्य पृष्ठ २३ ५

खड़ी बोली का बराबर प्रयोग होता था। यह निर्विवाद है कि आधुनिक खड़ी बोली-मध्य का निर्माण कॉलेज के जन्म के पूर्व और उससे बाहर हुआ था, और जैसा ऊपर उल्लेख किया गया है उसके निर्माण में तत्कालीन कुछ ग्रन्थकारों का विरिष्ट महत्व है। वास्तव में फोर्ट विलियम कॉलेज के गद्य में और खड़ी बोली के सामान्य गद्य में कोई मेल नहीं था। गिनक्राईस्ट के शिष्य श्री बेली का निम्नलिखित गद्यांश इसका उदाहरण है —

“हिन्दुस्तानी जवान कि जिसका जिक्र मेरे दाबे में है उसको हिन्दी उर्दू और रेखत भी कहते हैं और यह मुरकब अरबी और फारसी और मस्कृत या भाषा से है और यह पिछली भगले जमाने में तमाम हिन्द में राजेज थी।”

अग्नेजो ने जिम गद्य को अपने प्रारम्भिक काल में विस्तृत रूप में प्रचारित किया उमरा मन्दन्य प्रशासन और न्याय में था, जिसमें प्रचलित फारसी, अरबी के शब्दों की बहुलता थी, यद्यपि देवनागरी लिपि का ही उपयोग प्राप्त मिलना है। निष्कर्ष में हम कह सकते हैं कि यह भाषा खड़ी बोली हिन्दी गद्य की प्रतिनिधि भाषा नहीं थी, इसे हिन्दी, हिन्दुस्तानी या उर्दू कहना अधिक समीचीन है। यद्यपि कॉलेज के ‘भाखा पडित या ‘भाखा मुशी’ या ‘हिन्दी मुशी’ या ‘हिन्दी पडित’ या ‘सरिश्तेदार’ के प्रयत्नों से ऐसी कुछ कृतियाँ प्रकाश में आई हैं, जिनमें हिन्दी खड़ी बोली गद्य को आंशिक स्वरूप प्राप्त हुआ है।

फोर्ट विलियम कॉलेज के ‘प्रोमिडियस’ में निम्नलिखित भाषा पडितों का उल्लेख हुआ है ललूलाल (१८०२ ई०), मदल मिश्र (१८०४ ई०), इन्द्रेश्वर (१८१५-१८१६ ई०), नरसिंह (१८१८-१८२१ ई०), गगाप्रसाद शुक्ल (१८०३-१८२७ ई०), ख्यालीगम (१८२७-१८२९ ई०), ब्रह्मसच्चिदानन्द (१८३२-१८३८ ई०), मधुसूदन नर्कालकार (१८३८-१८४१), ईश्वरचन्द्र विद्यासागर (१८४१ ई०), दीनबन्धु (१८४० ई०), और शेष शास्त्री (१८५२ ई०)।

बगला सरिश्तेदारों और पडितों की इस लम्बी सूची में हिन्दी गद्य के जन्म के सम्बन्ध में केवल ललूलाल और मदल मिश्र का ही नाम उल्लेख्य है। ललूलाल ने ‘मिहासन बत्तीसी’ (१८०१ ई०) ‘बैताल पच्चीसों’ (१८०२ ई०), ‘शकुन्तला नाटक’ १८०१ ई०, ‘माघोनल’ (१८०१ ई०) ‘राजनीति’ (१८०२ ई०)

‘प्रेमसागर’ (१८०३-१८०६ ई०), नकीलयान या लतायफ इ-हिन्दी-(१८१० ई०), ‘ब्रजभाषा व्याकरण’ (१८११ ई०), ‘समाविलाम’ (१८१५ ई०) और ‘लाल चन्द्रिका’ (१८१८ ई०) तथा अन्द कुछ साधारण प्रथो की रचना की थी। लल्लूलाल के गद्य का आधार पद्यात्मक ब्रजभाषा की रचनाओं मे खोजा जा सकता है। मौलिकता की दृष्टि से भी लल्लूलाल की रचनाओं को इस कसौटी पर खरा उतर पाना कठिन है। विद्वानो मे इस सम्बन्ध मे मतभेद है, किन्तु दोनो ही न्यूनताओं के बाद खड़ी बोली या ब्रजभाषा-गद्य को दृष्टि मे उनका महत्व है। प्रेमसागर की रचना के सम्बन्ध मे लल्लूलाल ने लिखा है—‘यामिनी भाषा छोड़ दिल्ली, आगरे की खड़ी बोली मे कह।’ यद्यपि ‘प्रेम सागर’ मे भी हिन्दी गद्य का वह स्वरूप नहीं मिलता, जिस पर आगे चलकर भारतेन्दु या उनके परवर्ती गद्यकारो की रचनाओं का विकास हुआ, तथापि कॉलेज मे पढाई जाने वाली हिन्दुस्तानी के निर्माण मे ही ऐसे गद्य का अधिक योग है। वस्तुतः खड़ी बोली के हिन्दी गद्य के विकास मे ‘प्रेम सागर’ का भाषा और विषय की दृष्टि से केवल ऐतिहासिक महत्व ही है।

सदल मिश्र की प्रधान रचना ‘चन्द्रावती’ या ‘नासिकेतीपाख्यान’ (१८०३ ई०) है। यद्यपि इस रचना का उल्लेख कॉलेज के पाठ्यक्रम या विवरण मे नहीं है, तथापि ‘प्रेम सागर’ और ‘चन्द्रावती’ की तुलना करने पर ‘चन्द्रावती’ का गद्य अधिक प्रौढ, स्पष्ट और प्रवाहयुक्त है। शैली मे कुछ पुरानापन होते हुए भी वह हिन्दी खड़ी बोली के अधिक निकट है।

उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट हो जाता है कि कम्पनी की भाषा-नीति और फोर्ट विलियम कॉलेज के माध्यम द्वारा नए गोंगे नए को विकेप प्रोग्नाडन नहीं मिला, यद्यपि शब्द-समूह, विराम चिह्न आदि की दृष्टि मे उनाग आना महत्व है। वास्तव मे अंग्रेजो का सम्पर्क या आगमन उनकी बानी गद्य ने जन्म नही, वरन् उसके विकास और नवीन परिस्थितियों के प्रवेश का काल कहा जा सकता है। दूसरे शब्दो मे कहा जावे तो प्रत्युक्ति नहीं होगी कि अंग्रेजी राज्य का आरम्भिक युग हिन्दी प्रदेश मे यूरोपीय सस्कृति के प्रवेश का युग है। किन्ही अर्थो मे उसका महत्व भी है। यूरोपीय सस्कृति के सम्पर्क के साथ नवयुग की भवतरंगा हुई, फलतः खड़ी बोली गद्य का सम्बर्द्धन हुआ। सच तो यह है कि उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध मे एक नवीन भावना और चेतना का श्रीगणेश हुआ, जिसका स्पष्ट प्रतीकरण आगे चलकर भारतेन्दु और उनके महयोगियों की रचनाओं मे प्रकट होना है। राजनिक और आध्यात्मिक क्षेत्र मे पूर्ण पश्चिम की आशा अग्नी

था; किन्तु ज्ञान-विज्ञान के व्यावहारिक क्षेत्र में पश्चिम उससे आगे । अंग्रेजों के आगमन से व्यावहारिक भौतिक दृष्टि का प्रारम्भ हुआ और इस व्यावहारिकता के जन्म के साथ-साथ गद्य भी अपनी प्राथमिक अवस्था से निकल कर, विकास-नियम के अनुसार, नये-नये मार्ग खोजने लगा । अंग्रेजी राज्य की स्थापना के साथ अंग्रेजी भाषा और साहित्य का अध्ययन प्रारम्भ हो गया, फलतः हिन्दी प्रदेश की ज्ञानवृत्ति के साथ तार्किक और बौद्धिक सामंजस्य-क्रम उपस्थित हुआ । खड़ी बोली के माध्यम के रूप में आलोच्य युग की चेतना ऐसे उठ खड़ी हुई, जैसे देश शताब्दियों के अलसाय बदन को झाड़-पोंछकर खड़ा हो गया हो । खड़ी बोली के गद्य ने नवीन दृष्टि को अपनाया और इस प्रकार यह समूचा गद्य साहित्य उसकी चेतना एवं आकाङ्क्षाओं का प्रतीक बन गया ।

खड़ी बोली गद्य के प्रेरणा-सूत्रों में पारम्परिक रीतिकालीन ब्रजभाषा पद्य से मुक्ति की भावना तो है ही, किन्तु नवीन परिवेश में यथार्थ दृष्टि और राजनैतिक, आर्थिक एवं सामाजिक परिस्थितियाँ भी हैं, जिनके कारण अभिव्यक्ति के सशक्त माध्यम के रूप में खड़ी बोली गद्य को स्वीकार कर लिया गया । पत्रकारिता और नाट्य-प्रयोग दोनों ही जन-जागरण के प्रतीक कहे जा सकते हैं और दोनों की ही अभिव्यक्ति गद्य में अधिक प्रवाहशील और ग्राह्य हुई । फलतः कविता के क्षेत्र में भी प्रचलित विभाषाओं के बाद भी आगे चलकर खड़ी बोली ने अपना स्थान बनाया । संक्षेप में यदि यह कहा जावे तो समीचीन होगा कि यथार्थ दृष्टि और वास्तविक जीवन-बोध के फलस्वरूप, अतीत और वर्तमान में वर्तमान की गन्तव्य-तत्त्व, नदर-नानिन्व भी उद्भवण के लिए कारणभूत स्थिति है । गद्य-साहित्य के माध्यम से ही नवजात्र नुष्कार और धार्मिक नवोन्मेष का आन्दोलन खड़ा गया । भारत-द्वारा अन्तर्ज जीवन में नयी चेतना का युग था, अतः गद्य में भी महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ ।

हिन्दी भाषा-ज्ञान का यह युग भारत-देश में हरिश्चन्द्र और उनके सहयोगियों के दिना-निर्देश का काल है । अन्तर्ज ने आधुनिक युग के सूत्रपात में भारत-देश को हिन्दी की आशा परास का अग्रगण्य कहा जावे तो अत्युक्ति न होगी । हिन्दी साहित्य की नयी विभाषा-व्यंजना, निबन्ध-नाटक, उपन्यास, आलोचना, पत्रकारिता-ने भारत-देश का नवीन ज्ञान-युग है, फलतः भारतेन्दु के युग के अन्तर्ज जीवन में नयी चेतना का युग था, अतः गद्य में भी महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ ।

की सजा प्रदान की गई। डा० जगन्नाथ शर्मा के मतानुसार 'सन् १८६३ से १८६३ ई० के परिमित काल में ही जितना प्रचुर साहित्य हिन्दी में निर्मित हुआ, स्यात् ही किसी साहित्य के इतिहास में केवल तीस वर्षों के भीतर इतना हुआ हो यह हिन्दी गद्य-साहित्य का उदयकाल था और इन तीस वर्षों के सूत्रधार थे भारतेन्दु हरिश्चन्द्र।'^१

भारतेन्दु के जन्म के समय साहित्य की परनिष्ठ भाषा और सृजन की दिशाएँ निर्धारित नहीं थी, साथ ही में बदलती हुई परिस्थिति के साथ उसका स्पष्ट सम्बन्ध भी नहीं दिखाई देता था, किन्तु स्वयं भारतेन्दु ने रीति-परम्परा से हटकर अपने समय की सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक स्थितियों से साहित्य-विधाओं को सम्बद्ध किया और साथ ही रचनाकारों का एक मण्डल निर्मित किया, जिससे साहित्य लिखने की प्रेरणा लोगों को प्राप्त हुई। साहित्य की उन्नति और साहित्य के उद्देश्य की पूर्ति की लालसा से अनेक महकियों ने लेखन कार्य आरम्भ किया। सन् १८५० से १९०० ई० के काल में भारतेन्दु के व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप दिखाई पड़ती है। अपनी चौतीस वर्ष की अल्प आयु में ही, उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में उन्होंने जो प्रभाव छोड़ा वह साहित्य के इतिहास में अविस्मरणीय है। इस कारण ही सन् १८५०-१९०० ई० का समय भारतेन्दु के नाम से अभिहित किया जाता है। प्रभावशाली व्यक्तित्व होने के कारण और साहित्य-क्षेत्र में नेतृत्व प्रदान करने के कारण इस काल का नामकरण युगपुरुष भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाम के आधार पर किया जाता है। 'प्राचीन से नवीन के सक्रमण काल में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र भारतवासियों की नवोदित आकाङ्क्षाओं और राष्ट्रीयता के प्रतीक थे; वे भारतीय नवोत्थान के एक अग्रदूत थे। मध्ययुगीन पौराणिक वातावरण से जीवन और साहित्य को बाहर निकाल कर उन्हें आधुनिक रूप प्रदान करने की उन्होंने सत्तत् चेष्टा की। भाषा, भाव साहित्यिक रूप आदि की दृष्टि से उन्होंने गद्य और काव्य दोनों ही क्षेत्रों में हिन्दीभाषियों का नेतृत्व किया। उनके व्यक्तित्व का प्रतिबिम्ब अन्य कवियों और लेखकों की रचनाओं में बराबर मिलता है, अतः इस काल का नाम भारतेन्दु का काल उपयुक्त ही है।'^२

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सम्बन्ध में श्री माखनलाल चतुर्वेदी का यह कथन है—'कलाकार अपनी कृतियों अथवा आकृतियों द्वारा आत्मदान करता है। कलम

अथवा कूची की नोक से निखरा हुआ निर्माण-सौष्ठव, कलाकार के आन्तरिक सौन्दर्य की प्रतिच्छवि हुआ करता है। कलाकार निर्माता है; वस्तु, व्यक्ति अथवा स्थान मात्र का निर्माता नहीं, वह काल का निर्माण करता है। वह सृष्टा है युग का। '...भारतेन्दु हरिश्चन्द्र लोकवाणी के एक ऐसे ही निर्माता एवं गायक थे।'

डा० भानुदेव शुक्ल के मतानुसार 'भारतेन्दु-काल' और 'भारतेन्दु-युग' समानार्थी नहीं हैं। भारतेन्दु-काल का अर्थ है भारतेन्दु के जीवन-काल से सम्बन्धित, जब कि भारतेन्दु-युग से भारतेन्दु के वैशिष्ट्य के साथ युगविशेष का बोध। यद्यपि काल और युग समानार्थी न होते हुए भी एक ही अर्थ की व्याप्ति के परिचायक हैं, इसलिये इस सम्बन्ध में किसी विवाद में न पड़ते हुए भारतेन्दु के व्यक्तित्व से प्रभावित हिन्दी के नाटकों का अध्ययन ही इस रचना का उद्देश्य है। भारतेन्दु-युग की सीमा-रेखा निर्धारित की जावे तो इस प्रकार होगी - उसके पूर्व का काल ब्रजभाषा-रैतिकाव्य और उसके उत्तराधिकारी के रूप में द्विवेदी युग। भारतेन्दु-युग में ममाज एवं वर्म के सुधार की भावना साहित्य का आघार थी। स्पष्ट है कि इनमें पूर्ववर्ती और परवर्ती युगों के मध्य भारतेन्दु-युग हिन्दी-साहित्य का महत्वपूर्ण युग है निम्ने साथ हिन्दी में जोनी का गद्य और उर्दू की एक विभिन्न विद्वत् हिन्दी नाटक अपनी महत्त्वना प्राप्त कर सका।

भारतेन्दु का प्रभाव का मुद्राकन और भारतेन्दु युगीन हिन्दी नाटक के अन्वयन के पूर्व इन युग की परिस्थितियों की महत्त्वपूर्ण रूपरेखा नाट्य विधा का जान लेना आवश्यक है, जिसमें भारत-न्दु और उनके समकालीन लेखकों की प्रतिभा को गृहनात्मक मूल्यों के साथ जोड़कर ऐन सयोग की भृष्ट वी जिनम मन्वृत्तिक साहित्य अपने नाम के अनुसूच प्राप्त कर सका।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के जन्म, मन् १-५० ई०, के लगभग हिन्दी प्रदेश में सपक एवं आवायमन के माध्यम से डाक, तार, प्रेस आदि नवान साधनों के प्रचार और प्रसार हो चुका था। वस्तुतः ये आधुनिक वैज्ञानिक साधन अंग्रेजों ने अपनी मत्ता की शायम रखने के लिये आरम्भ किये थे। उसके पूर्व सन् १-४६ ई० में 'द्वितीय गिब्स दुई' हुआ, जिसके फलस्वरूप सम्पूर्ण भारतवर्ष में अंग्रेजों का आधिपत्य स्थापित हो चुका था। भारतवर्ष का ज्ञान-प्रवन्ध ईस्ट इण्डिया कम्पनी के अर्थ के लिये भारत के अर्थ और 'काल' के अर्थों में 'होर्ड अफ इन्डो' के आधीन

था। यह दुहरा राज्य-प्रबन्ध कुछ व्यक्तियों के मत में एक नियंत्रित व्यवस्था थी। किन्तु भारतवासियों की दृष्टि से उनके आर्थिक शोषण और दासता के बन्धनों का वह जटिलतम रूप था। भारतेन्दु जब सात वर्ष के थे तब सन् १८५७ ई० की सिपाही-विद्रोह हुआ। उसकी असफलता के कारण उसके परिणामों को भी भारत-वासियों ने भोगा।

इस काल के गवर्नर जनरल लार्ड डलहौजी (सन् १८४८-१८५६ ई०) के शासन में अंग्रेजी राज्य की सीमा का विस्तार हुआ, शिक्षा-योजना तैयार हुई, रेल, डाक, तार का प्रचार हुआ। रूडकी के इन्जीनियरिंग कालेज की स्थापना हुई। आर्थिक शोषण का चरम, राजनैतिक विस्तार और धार्मिक तिरस्कार के फलस्वरूप देश में विद्रोह हुआ, जिसे सन् १८५७ ई० का सैनिक विद्रोह कहा गया। वास्तव में यह एक क्षणिक आक्रोश या तत्कालीन असन्तोष नहीं था। राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक परिस्थितियों के सम्मिलित प्रयत्न के कारण और लार्ड डलहौजी द्वारा नयी नीति और नवीन वैज्ञानिक साधनों के प्रचार के फलस्वरूप राज्य-क्रांति का पहला चरण सैनिक विद्रोह के रूप में हुआ। यह सैनिक विद्रोह असफल हुआ और तीव्रतम दमन नीति का चक्र आरम्भ हुआ। देश भर में आतंक का साम्राज्य फैल गया। सन् १८५८ ई० में ब्रिटिश संसद ने 'एक्ट फॉर दि बेटर गवर्नमेन्ट ऑफ इण्डिया' स्वीकार किया और भारतवर्ष का शासन-प्रबन्ध इंग्लैंड के मंत्रिमण्डल के माध्यम से इंग्लैंड के बादशाह के आधीन हो गया। लार्ड कैनिंग की १ नवम्बर १८५८ ई० को प्रथम वाइसराय और गवर्नर जनरल के रूप में नियुक्ति हुई। उसी दिन महारानी विक्टोरिया का घोषणापत्र पढ़ा गया। महारानी ने शासन की ओर से उदारता, दया और धार्मिक सहिष्णुता की घोषणा की। भारतीय जनता पर उस घोषणा का प्रभाव हुआ, यद्यपि इंग्लैंड की शासन-व्यवस्था और नीति वहाँ के मंत्रिमण्डल के हाथ में थी, जो व्यापारिक दृष्टि से भारतीय व्यवस्था का उपयोग करती थी। लार्ड कैनिंग (१८५६-१८६१), और उनके उत्तराधिकारी लार्ड वेल्लिवन (१८६२-६३), लार्ड लारेन्स (१८६४-६६), लार्ड मेयो (१८६६-७२), और लार्ड नार्थब्रुक (१८७२-७६) के शासन काल में शांति बनी रही और शासन में

लार्ड डलहौजी ने सातारा (१८४६ ई०) जंतपुर और सम्भलपुर (सन् १८४६ ई०) बघाट (सन् १८५० ई०) उदयपुर-करौली (सन् १८५२ ई०) भाँसी (सन् १८५३ ई०) नागपुर (सन् १८५४ ई०) रियासतें अंग्रेजी राज्य में मिला लीं।

अनेक सुधार हुए। बम्बई, मद्रास और कलकत्ता विश्वविद्यालयों की स्थापना सन् १८५८ ई० में हुई जिसके द्वारा अंग्रेजी शिक्षा-पद्धति का प्रचार हुआ, किन्तु आर्थिक दृष्टि से ब्रिटिश सरकार की शोषण-नीति के फलस्वरूप, भारतीय जनता आर्थिक बोझ से दबने लगी और उसकी स्थिति दिनोदिन बिगड़ने लगी। यह स्थिति भी उतने प्रकट रूप में सामने नहीं आ पाती, किन्तु लॉर्ड लिटन (१८७६-८०) के कार्यकाल में भारतवर्ष में साम्राज्यवादी नीति का नग्नरूप उभर कर आता है, फलतः राजनैतिक असन्तोष पुनः भड़कने लगता।

प्रिंस आफ वेल्स सन् १८७५ ई० में भारतवर्ष आए और लॉर्ड लिटन ने सन् १८७७ ई० में दिल्ली दरबार में महारानी विक्टोरिया को साम्राज्ञी घोषित किया। महारानी विक्टोरिया को भारत की साम्राज्ञी घोषित किया जाना ही इंग्लैण्ड और भारतवर्ष के सम्बन्धों के बीच की परिवर्तित परिस्थिति का स्पष्ट प्रतीक था। इसके बाद से भारतवर्ष इंग्लैण्ड का एक उपनिवेश मात्र था और उपनिवेश का शासन शक्ति, दमन और कूटनीति के बल पर संचालित होता है। साहित्य में राजनैतिक परिस्थितियों की प्रतिक्रियाएँ परिलक्षित होती हैं। भारतेन्दु और उसके समकालीन लेखकों, प्रताप नारायण मिश्र, राध कृष्ण दाम प्रेमधन आदि की रचनाओं में इस परिवर्तित नीति के स्पष्ट संकेत मिलते हैं।

लॉर्ड रिपन (सन् १८८०-८४ ई०) के शासन काल में भारतवासियों में राजनैतिक चेतना के सूत्र पुनः उभरने दिनांक पड़ते हैं। लॉर्ड रिपन उदार दृष्टि का मानने वाला था। भारतवासियों को राज्यों में रिपन के सम्बन्ध में श्रद्धा-दर्शन की स्वतन्त्रता थी किन्तु लॉर्ड रिपन (१८८०-८४) लॉर्ड लैसडाउन (१८८८-९३) आदर रिपन (१८९३-९८) और लॉर्ड रिपन (१८९८-१९०५) के शासन-काल में साम्राज्यवादी नीति का प्रचलन रहा। आलोच्यकाल की राजनैतिक परिस्थिति का यह अर्थ है कि विद्वानों का एक ओर शोषण और साम्राज्य की निन्धा हो तो दूसरी ओर भूमि-सुधार, शिक्षा और स्वायत्त शासन की प्रेरणा मिली। काली विचारों से अंग्रेजों को बड़े नज्वालाँ भारतवासियों के लिए हिंत्कारी को बिरह्य स्थिति में उभराने का प्रयत्न जारी रखा हुआ। स्वतंत्रता-संघर्ष की पराजय और राजनीति के नये नये चरणों की मधुर बेला-सा उल्लास दृष्टिगत होता है किन्तु वेतन वगैरह का प्रश्न भी कम नहीं थी। भारतेन्दु-युग का राजनैतिक परिवर्तन जो उगाने का प्रयत्न उदाहरण है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम वर्षों में जो देश में मूर्च्छित और अज्ञानता हुई और न प्रगति ही, जब कि विद्रोह के बाद देश पर नियंत्रण करने की दृष्टि से कुछ घोषणाएँ

शामन ने ऐसी की, जिनसे प्रतीत हुआ कि राज्य का ध्यान जनता की ओर है। वास्तव में इस काल में अंग्रेजों ने अपना प्रभुत्व स्थापित करने के लिये राजनैतिक दृष्टि से भारत की एकता स्थापित की और पाश्चात्य सभ्यता के प्रचार से नवीन वैज्ञानिक शक्तियों और विचारों को जन्म दिया।

सूत्र रूप में यह कहा जा सकता है कि जनमानस में अंग्रेज राज्य के प्रति दो विरोधी भावनाओं का जन्म और विकास आलोच्य काल में हुआ—

- (१) अंग्रेजों द्वारा किये गये सुधारों, वैज्ञानिक साधनों के कारण उनके शासन के प्रति सम्मान।
- (२) उनकी साम्राज्यवादी वैदेशिक नीति, आर्थिक शोषण और विस्तारवादी भावना के कारण उनके राज्य के प्रति विक्षोभ।

मूलतः ये दोनों भावनाएँ एक दूसरे की विरोधी हैं, जैसा कि राष्ट्रीय आन्दोलन और जातीय चेतना के संघर्ष-काल में ही स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है, किन्तु प्रारम्भ में ये भावनाएँ एक मिश्रित रूप में एक ही पक्ष के दो रूपों में दृष्टिगत होती हैं। संभवतः उस काल के चिंतकों और साहित्यकारों में इसमें पृथक् कोई दूसरी प्रतिक्रिया होना संभव नहीं था, किन्तु एक बात बहुत ही स्पष्ट है कि देश-भक्ति की कसौटी का निर्माण करने में यह दृष्टि सर्वथा अग्रणी और राष्ट्रीय उन्मेष के विकास की समर्थ पीठिका प्रस्तुत करती है।

इतिहास-प्रसिद्ध है कि अंग्रेजों का भारतवर्ष में पदार्पण व्यापारिक उद्देश्य से हुआ था। यूरोप की अनेक कम्पनियों की भाँति ईस्ट इण्डिया कम्पनी की स्थापना इस देश में हुई। कम्पनी ने औद्योगिक उत्पादन बढ़ाया और उत्पाद्य वस्तुओं के बदले में कच्चे माल के लिए बाजार में वृद्धि की। कच्चे माल की उपभोग में यूरोप की अपेक्षा एशिया और विशेष रूप में भारत तब तक अच्छी मण्डी था। यूरोपीय व्यापारियों के लिए यह आकर्षण कम महत्वपूर्ण नहीं था, किन्तु ईस्ट इण्डिया कम्पनी ने अपनी विस्तारवादी नीति और ब्रिटिश शासन की सैनिक शक्ति से उन्हें पराजित कर व्यापार में एकाधिकार कर लिया। स्पष्ट है कि राजनैतिक सत्ता हाथ में आ जाने पर तथा विरोधियों के नष्ट हो जाने पर कम्पनी ने मनमानी नीतियाँ चलाईं। फलतः देश में आर्थिक शोषण का वैसा रूप दिखाई दिया जो इसके पूर्व देखने में नहीं आता है।

सन् १८५७ ई० की क्रांति के बाद कम्पनी की व्यवस्था समाप्त होकर 'क्राउन' की व्यवस्था प्रारम्भ हुई। ब्रिटिश शासन ने भारत को औद्योगिक दृष्टि से

उद्देश्य पढने वालो या देखने वालो के हृदय मे स्वदेशानुराग उत्पन्न करना है ।^१ देशभक्ति और सामाजिक सस्कार दोनों ही विषयो का समावेश भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाटको मे मिलता है । यद्यपि राजनैतिक दृष्टि से देशभक्ति का रूप आन्दोलन की विशेष भूमिका को जन्म नही दे सकता । श्री राम गोपाल सिंह चौहान का अभिमत है कि 'भारतेन्दु युग मे राजनैतिक और आर्थिक क्षेत्र मे सघर्ष था—सरकारी नौकरियों मे भारतीयो को स्थान दिलाने और देशी उद्योगो की रक्षा का^२ । किन्तु आर्थिक क्षेत्र को इतना सीमित मानना उपयुक्त प्रतीत नही होता । राजनैतिक और आर्थिक स्थिति मे उत्पन्न परिस्थिनियो मे मध्यम वर्ग ने जन्म और उसके अधिकारो के प्रति एक सहज जागरूकता का भाव समाज में जन्म लेने लगा । अंग्रेजी राज्य के अन्तर्गत शासन तथा आर्थिक व्यवस्था और नवशिक्षा के कारण जहाँ अनेक परिवर्तन हुए वहाँ सबसे बडा परिवर्तन भारत की सामाजिक व्यवस्था मे मध्यमवर्ग का जन्म होना था । एक प्रकार से अन्य सभी परिवर्तन इसी मध्यम वर्ग के कारण हुए । उच्च वर्ण, नवीन प्रभावों से अलग, कट्टर और अपरिवर्तनशील था । उन्हे नवीन शिक्षा देने की न तो शासको की (राजनैतिक दृष्टि से) नीति थी और न उन्होने स्वयं उसके प्रति रुचि प्रकट की । निम्न वर्ग निर्धन और अशिक्षित था । वकील, डाक्टर, अध्यापक, साधारण हैसियत के व्यापारी, सरकारी नौकरों आदि का एक वर्ग ऐसा था जो नवशिक्षा ग्रहण कर पाश्चात्य सभ्यता के अधिक से अधिक सम्पर्क मे आया था । इसीलिये यही नवचेतना से सबसे अधिक प्रभावित था ।

उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में इस वर्ग की चेतना का जन्म प्रधान-राजनैतिक और आर्थिक रूप मे हुआ था । नवोत्थान कालीन होने के कारण इस वर्ग की राष्ट्रीयता बहुत कुछ हिन्दुत्व लिये हुए थी और हिन्दी, हिन्दू, हिन्दुस्तान उसके मुख्य शब्द थे । साथ ही वर्ग, धर्म एव साम्प्रदायिक विषयो से सम्बन्ध रखने वाली एक दूसरी राजनीतिक विचारधारा थी, जिसने साम्प्रदायिक निर्वाचन, सरकारी नौकरियाँ, आर्थिक रियायतो आदि की माँग को जन्म दिया । ये दोनो विचारधारायें तत्कालीन भारत मे प्रचलित थी और कहीं-कहीं आपस मे एक दूसरे को छूकर फिर अलग हो जाती थी ।

राजनैतिक एव आर्थिक शोषण से संघर्ष करने की अनेक दिशाएँ होने के

१. भारतेन्दु-ग्रंथावली भाग १, पृ० ७२१

२. भारतेन्दु-साहित्य, पृष्ठ २८

बाद भी अंग्रेजों की कूटनीति और भारतीयों की निराशा से एक अन्धकारपूर्ण स्थिति का जन्म हुआ। और निराशा मध्यमवर्ग अपनी समस्याओं के समाधान के लिए धार्मिक, सांस्कृतिक और सामाजिक विषयों की ओर आकृष्ट हुआ। यद्यपि इस ओर आकृष्ट होने का कारण मात्र राजनैतिक निराशा नहीं माना जा सकता। नव जागरण और वैज्ञानिक उपकरणों ने उसे अपने समाज और उसकी रूढ़ि व्यवस्था की ओर दृष्टिपात करने का अवसर दिया। धर्म और समाज का काम वास्तव में विदेशी शासकों को आपत्तिजनक भी कैसे हो सकता था और समान सेवा-कार्य करने वाले व्यक्तियों के लिए ब्रिटिश हुकूमत से डरने का कोई कारण भी नहीं हो सकता था। महारानी विक्टोरिया के घोषणा-पत्र ने ठीक इसी अवसर पर धार्मिक सहिष्णुता का उद्घोष किया और देशवत्सलता का रूप राजनैतिक और प्राथिक न रहकर धार्मिक और सामाजिक हो गया। एक वाक्य में हम इसे सांस्कृतिक अभ्युत्थान कह सकते हैं। सांस्कृतिक अभ्युत्थान में अपने समाज की जीवन् विरोधी रूढ़ि-स्थितियों को स्वस्थ और लोकमंगल रूप देने का आग्रह रहता है। मूल रूप में इस अभ्युत्थान का सूत्रपात सुधारवादी आन्दोलनों के रूप में होता है।

सर्वप्रथम बंगाल में ब्रह्म-समाज (१८२८ ई०) के द्वारा सुधारवादी आन्दोलनों का सूत्रपात हुआ। वास्तव में पदोन्नति भागीनी का राजकीय प्रभावों की सरतृति के फलस्वरूप नव आन्दोलन आगरा जाग्य कर रहा। क्रम-अन्त में बृहत्तर समाज से उत्पन्न एक विंगण्ट आन्दोलन के रूप में परिणत हो गया। भारतीय नवोत्थान के विंगण्ट रूप का प्रतीक-रूप सर्वप्रथम आर्य-समाज (१८७५ ई०) के द्वारा तथा जिनमें जन्मदाता महाराज रामानन्द सरस्वती (१८२४ ई०-१८८३ ई०) थे। महाराज दयागन्द का सम्बन्ध हिन्दी भाषा और साहित्य के साथ था। उन्होंने अत्यन्त काय से उत्तर भारत में आर्य-समाज की गंगा में खोली तथा किञ्चिन् अर्ध-शिथिल और अर्ध-निवृत्त जनता का प्रसन्नोत्थान किया। स्वामी दयानन्द आधुनिक भारत के उन महान् निर्माताओं में से हैं, जिनके अग्रक परिश्रम से देश में जन-जागरण हुआ। मुसलमानी सनातन धर्मियों के हाथ में सामाजिक बरतोर होंगे हुए भी हिन्दी साहित्य आर्य-समाज ने प्रभावित हुए बिना नहीं रह सका। आर्य-समाज के प्रवर्तक और उनके अनुयायियों ने साहित्यकारों को उत्तर-रतृह के विषय सूझाए और भाषा में संस्कृत शब्दों को प्रोत्साहन दिया।

वास्तव में आर्य-समाज का कार्य सामाजिक क्षेत्र में भी उनना अग्रणी रहा जितना धार्मिक क्षेत्र में। उन्होंने शिवता-विवाह विदेश अभ्युत्थान, बाल-

दृष्टि से भाषात्मक और साहित्यिक नवीनता इस युग की अपनी विशेषता है। नये युग के साथ कविता और उसकी भाषा के प्रयोग चल नहीं सके और खड़ी बोली मध्य में वृद्धि हुई, विचार-स्वातंत्र्य का जन्म हुआ। भारतेन्दु-युग के हिन्दी साहित्य का अध्ययन करने पर यह तथ्य किसी से छिपा नहीं रह सकता कि यद्यपि साहित्य में बहुत बड़ी सीमा तक पुरातत्व बना हुआ था, तो भी तत्कालीन नाटक, उपन्यास, कविता, प्रहसन, निबन्ध आदि सभी पर राजनैतिक, आर्थिक, धार्मिक एवं सामाजिक आन्दोलनों की गहरी छाप है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, राधाकृष्ण दास, श्रीनिवासदास, बालकृष्ण भट्ट, प्रताप नारायण मिश्र, बदरीनारायण चौधरी, किशोरीलाल गोस्वामी, बालमुकुन्द गुप्त, श्रीधर पाठक, देवकीनन्दन, त्रिपाठी और अन्य अनेक लेखक और कवि साहित्यिक होने के साथ-साथ राजनीतिज्ञ, समाज-सुधारक, और धर्मोपदेशक भी थे।

राजनीति और साहित्य के मानव्य प्रभाव का स्वरूप भारतेन्दु-युगीन रचनाओं में प्रकृत है। नए नये साहित्यिक युग का जन्म 'दया, प्राचीन और पुरातन' प्रभावों का प्रभाव करने हुए जो उनकी गाम्भीर्य को पश्चिमी शैली में मिश्रित कर लक्ष्य प्राप्त करने का प्रयत्न की गयी, भाषा, विचारों की स्वतंत्रता के कारण शब्द-मंडन में ममत्व और अभिवाचन-भाव का प्रयोग होकर, अपने साहित्यिक परिवर्तन का अनुरूप यह युगक मध्यम वर्ग में। उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हिन्दी साहित्य और कविता में राजनीतिक और आर्थिक स्थिति का अपनी चेतनाओं के द्वारा प्रकट किया, यद्यपि सामान्य जन-मानस अपने परिवर्तन रूप में स्थिति में जीना रहा। जैसा कि ऊपर उल्लेख किया गया, अर्थ नमाज का फल हिन्दी प्रदेश में 'पराकार' आन्दोलन प्रभावी नहीं हुआ। फलतः उस युग के साहित्यकार जनमन में 'प्राणिक' और 'सांस्कृतिक' भावना के अनुरूप स्वयं पुरातनपथी रहे 'जो' उक्त भावों का मातृक दृष्टि से इन आन्दोलनों के द्वारा बोली पक्ष में समर्थक।

वामाव में मरणाज्या इस दृष्टि में नवोन्मयन का काल है और उनकी विकसित-रूपा में रूप में प्रत्यक्ष होती हुई दृष्टिगत होती हैं। एक दृष्टि प्राचीन जीवन-दर्शन और 'द्विनि' न समृद्ध थी तो दूसरी दृष्टि सविषय की और 'द्विनि' न समृद्ध थी और 'द्विनि' न समृद्ध थी और 'द्विनि' न समृद्ध थी

अपनी आन्तरिक शक्ति के साथ पश्चिम से आई बाह्य शक्ति को ग्रहण करने की आकांक्षा का प्रतिपक्षी । क्रांति उसका लक्ष्य नहीं था । नया भवन खड़ा करने के स्थान पर मानो वे पुराने भवन को ही नवसंस्कार देने के प्रतिपक्षी थे । यही युग-धर्म भी था ।

अध्याय : दो

नाटक : मूलभूत प्रवृत्तियाँ ।

नाटक

नाटक संसार के साहित्य का एक प्रमुख और महत्वपूर्ण अंग है । हिन्दी भाषा में प्रचलित नाटक अपने मूल में संस्कृत रूपक का ही एक भेद है किन्तु काल के प्रवाह में वह रूपक का पर्याय माना जाता है । डा० दशरथ ओझा के मतानुसार रूपक और नाटक पर्याय होते हुए भी उनमें सूक्ष्म भेद हैं ।^१

भारत मुनि का नाट्य-शास्त्र नाटक की उत्पत्ति और उसके अभिनय आदि के विषय में मुख्य प्राचीन ग्रंथ माना जाता है । नाट्य-शास्त्र में ब्रह्मा नाटक की परिभाषा देते हुए कहते हैं कि यह पञ्च वेद (नाट्य वेद) सम्पूर्ण त्रैलोक्य के नाथो का अनुकूल्य है ।^२ ब्रह्मा ने नाट्य-शास्त्र में सम्पूर्ण को स्पष्ट करते हुए कहा है- नाट्य में कही नमो दे तो कहा खेन, कही अर्थजान है तो कहीं शांति, कही हान्य है तो कही दुःख, कही काम का वर्णन दे तो कही वध का ।^३

१. नाट्य सभोधाः पृ० ८ वृष्टव्य—डा० दशरथ ओझा का मत—रूपक और नाटक दोनों शब्द पर्यायवाची होते हुए भी सूक्ष्म अन्तर वाले प्रतीत होते हैं । नाट्य में अवस्थाओं की अनुकृति को प्रधानता दी जाती है, किन्तु रूपक में अवस्थाओं की अनुकृति के साथ-साथ रूप का आरोप भी आवश्यक है, अर्थात् अवस्था की अनुकृति और रूपानुकृति का मिश्रित रूप रूपक कहाने का अधिकारी बनता है ।

२. त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भवानुकीर्तनम् । नाट्य-शास्त्र १, १०, ७

ई धर्मात्मा और जानियो की ही चर्चा नहीं, प्रत्युत इसमें कामियो के काम और प्लो के सुधार की भी व्यवस्था होती है, दुर्विनीतो के निग्रह, क्लीवों की घृष्टता शूरवीरो के उत्साह भी वर्णित होते हैं। इसी प्रकार मूर्खों की मूर्खता, विद्वानो विद्वत्ता, धनियो के विलास, दुखियो के घोरज, व्यवसायियो के जन-प्राप्ति के य, आर्त्तजनो के श्रेय आदि का विवेचन होता है। अर्थात् जब लोगो की त्मो का अनुकरण अनेक भावो और अवस्थाओ से परिपूर्ण होकर किया जाए वह नाटक कहलाता है।^१ मक्षेप मे कहा जा सकता है कि संस्कृत के आचार्यों दृष्टि मे अवस्थाओ का वास्तविक चित्रण, जो अभिनय के साथ दिखलाया जाता ही नाटक है।

वास्तव मे नाटक मे अनुकरण का अपना विशेष स्थान है। भरतमुनि के ष-शास्त्र से मिलती-जुलती परिभाषा अरस्तू की मानी जाती है। अरस्तू का है कि 'ट्रैजेडी उस व्यापार विशेष का अनुकरण है जिसमें गम्भीरता और ना हो, जिसकी भाषा प्रत्येक प्रकार के कलात्मक अलकारो से सुसज्जित हो, जिसमे अनेक विभाषाएँ भी पाई जाती हो, जिसकी शैली वर्णनात्मक न र दृश्यात्मक हो, जो कल्पना और मय का प्रदर्शन करके इन मनोविकारो का त परिष्कार कर सके।^२

'थियरी आफ ड्रामा' पुस्तक मे निकल ने नाटक को परिभाषित करते सेसेरो के ईलियस डोनेटस से कहलाया है, कि नाटक जीवन की एक लेपि, व्यवहारो का एक दर्पण और सत्य का एक प्रतिबिंब है।^३

नाट्य-शास्त्र अध्याय १ १०६-११३

A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also as having magnitude, complete in itself, in language with pleasurable accessories, each kind brought seperately in the parts of the work, in a dramatic not in a narrative form, with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions.

From Aristotle on the art of poetry Page 35 Oxford the Clarendon Press 1947.

Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of Truth—Theory of Drama by Nicoll.

नाटको मे अनुकरण की प्रधानता न केवल भारतीय आचार्यों ने ही मानी है, अपितु उपर्युक्त उद्धरणों से स्पष्ट है कि पश्चिमी विद्वान् भी अनुकरण से ही नाटक का प्रारम्भ मानने हैं ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध मे लिखा है कि 'नाटक' शब्द का अर्थ है नट लोगो की क्रिया । नट कहते है विद्या के प्रभाव से अपने व किसी वस्तु के स्वरूप के फेर या स्वयं दृष्टिरोचन के अर्थ फिरना । नाटक मे पात्रगण अपना स्वरूप धारण करते हैं व वेश-विन्यास के पश्चात् रंगभूमि मे स्वकीय कार्य-साधन के हेतु फिरते हैं ।^१ प्रकट है यह 'स्वरूप के फेर' की क्रिया या अनुकरण की क्रिया अपने अकृत्रिम और स्वाभाविक रूप मे जब विशेष प्रयोजनों से सम्बद्ध होती है, तब हमारे सामने 'अभिनय' की स्थिति आती है । आचार्यों ने अभिनय के चार विभाग किए हैं —

- १ आगिक उस अभिनय को कहते हैं जिसमे शारीरिक अंगों का कार्यकलाप है । जैसे उठना, बैठना आदि ।
- २ वाचिक इसके अन्तर्गत बोल कर की गई क्रियाओं की गणना होती है ।
- ३ आहार्य उस अभिनय को कहते हैं जो वस्त्र, आभूषण से सुसज्जित होकर किया जावे ।
- ४ सात्विक इसके अन्तर्गत हँसना, रोना, बोलना आदि भाव-सात्विक भावों का अभिनय होता है ।

अभिनय की स्थिति के कारण रूपक अथवा नाटक को सस्कृत के आचार्यों ने दृश्य काव्य के अन्तर्गत मना है । काव्य के सम्बन्ध मे भारतीयों ने विस्तार से चर्चा की है । केवल आचार्यों ने ही नहीं अपितु नाटककारों ने अपने-अपने मतों से उसके व्यापकत्व को स्वीकार किया है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने रूपक के सम्बन्ध मे लिखते हुए लिखा है कि 'काव्य दो प्रकार के हैं—दृश्य और श्रव्य । दृश्य काव्य वह है जो कवि की वाणी को उसके हृदयगत आशय और हावभाव सहित प्रत्यक्ष दिखला दे । जैसे कालिदास ने शकुंतल मे अमर के आने पर शकुंतला की सुधी चितवन से कटाक्षों का फेरना जो लिखा है, उसको प्रथम चित्रपटी द्वारा उस स्थान का, शकुंतला-वेष-सज्जित स्त्री द्वारा उसके रूप-यौवन और बनीचित शृंगार का, उसके नेत्र, स्मिर, हस्तचालनादि द्वारा उसके अगमनी और हावभाव का, तथा

कवि-कथित वाणी के उसी के मुख से कथन द्वारा काव्य का, दर्शकों के चित्त पर लक्षित कर देना ही दृश्य काव्यत्व है। यदि श्रव्य काव्य द्वारा ऐसी विलवन का वर्णन किसी से सुनिए या ग्रथ में पढिए तो जो काव्य-जनित आनन्द होगा, यदि कोई प्रत्यक्ष अनुभव करा दे तो उससे चतुर्गुणित आनन्द होता है। दृश्य काव्य की सज्ञा रूपक है। रूपको में नाटक ही सबसे मुख्य है।^१

नाटक वास्तव में अन्य साहित्य विधाओं में विशिष्ट और असामान्य है। नाटक के रसिक दर्शक होते हैं, शेष साहित्य विधाओं के श्रोता। नाटक में वर्णन विषय कथ्य, गीत के साथ-साथ अभिनय भी उसका एक प्रमुख कार्य होता है। अभिनय अथवा रगमचीय प्रभावों से ही नाटक साहित्यिक शैली के पाठनीय नाटक मात्र रह जाते हैं, यद्यपि केवल रगमचीय नाटक भी दृश्य काव्य की परिधि में नहीं आ पाते हैं।

डा० भानुदेव शुक्ल ने नाटको के कार्यों को दो भागों में बाँटा है। १ वर्ण्य विषय को प्रभावशाली रूप प्रदान करना २ विस्तृत क्षेत्र में कार्य करना। वास्तव में नाटक के कार्यों का अथवा उसकी परिधि का कोई सीमांकन होना सम्भव नहीं है। डा० ओम्भा ने भरतमुनि और अरस्तू के सदमों के आधार पर प्रकट किया है कि नाट्य कला का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है। इसमें उत्तम, मध्यम और अधम सभी श्रेणी के व्यक्तियों के कर्मों को सश्रय मिलता है।^२ वेद-विद्या, इतिहास, कथा आदि ममग्र साधनों का एकत्रीकरण करके सब लोगों का एक साथ मनोरजन नाटक के द्वारा ही सम्भव है। यह मनोरजन दर्शक के स्वभाविक तादात्म्य के फलस्वरूप उसे प्राप्त होता है। वह अनुकृति को ही अमवश, या भावित होकर, कुछ काल के लिए सत्य घटनावत् मानकर उसमें खो बैठता है। इसलिए सामाजिकों को उसकी मर्यादा की सूचनाएँ भी नाटक के माध्यम से प्रायः दी जाती रही हैं। यद्यपि यह कहना उपयुक्त न होगा कि नाटकों के द्वारा सुधारवादी दृष्टि का प्रचार-प्रसार अधिक सम्भव है, तथापि नाट्यकला के माध्यम से मनोरजन एवं मत-परिष्कार या जनमत-परिष्कार की भावना भी सामाजिकों में फैलाई जा सकती है। पढ़े-लिखे और अपढ़ दोनो ही नाटको से मनोरजन आदि प्रेरणाएँ ग्रहण करते हैं और नाटक की सार्थकता ही इस बात में है कि वह जनमानस को उद्धेलित कर उसका मनोरजन इस रूप में कर सके जिससे जीवन

१. भारतेन्दु ग्रंथावली भाग १ परिशिष्ट पृ० ७१५

२. हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास पृ० ३४

की प्रतीति सहज और स्वभाविक रूप में हो सके। नाटक अपने आदि रूप से लेकर आधुनिक परिवेश तक एक गत्यात्मक विधा के रूप में मान्य रहा है।

एक प्रश्न यहाँ पर उठना स्वाभाविक है कि अनुकरण की प्रेरणा या सामाजिको का मनोरजन ऐसे मूल कारण नहीं प्रतीत होते जिनमें नाटक की उत्पत्ति का समाधान हो सके। वास्तव में यह मानव-मन की एक स्वाभाविक स्थिति है कि वह स्वयं का विस्तार देखना चाहता है। दूसरे शब्दों में इसी को 'अहं' का विस्तार कह सकते हैं। स्वयं का विस्तार जैसे शब्द से भ्रम नहीं होना चाहिए। आत्म-प्रकाशन की वृत्ति ही सुख और आत्म-सकोच की वृत्ति ही दुःख का कारण बनती है। बालक बड़ों का अनुकरण क्यों करते हैं, दाढ़ी-मूँछे लगा कर बड़ों जैसा होने का और उनको सकोच को विस्तार देता है। दूसरा कारण यह भी हो सकता है कि मनुष्य अपने अभावों को दूसरों के साथ तादात्म्य कर जीवन की पूर्णता प्राप्त करना चाहता है। इस पूर्णता का माध्यम नाटक है।

आत्म-प्रकाशन के साथ जब मनुष्य अपने विनोदी स्वभाव को इस भावना से जोड़ देता है, तब आत्म-प्रकाशन सरस और आकर्षक हो जाता है। जब आत्म-प्रकाशन गम्भीरता लिए हुए होता है तब गद्य की दूसरी विधा जैसे निबन्ध का जन्म होता है। आत्म-प्रकाशन के साथ मनोविनोद और उसके ऊपर प्रशंसा इन तीनों वृत्तियों के मेल से नाटक के पूर्ण रूप जन्मते हैं। नकल वास्तव में ऐसी ही प्रयास हैं। उपर्युक्त तथ्यों की ओर यदि विचारपूर्वक चिंतन किया जावे और मनोविश्लेषण के आधार पर मानव की इस वृत्ति का अनुशीलन किया जावे तो यह तथ्य निःसृत हो जावेगा कि नाटक की उत्पत्ति के मूल में अनुकरण ही नहीं, अपितु आत्म-विस्तार का भाव भी है, जो मनुष्य को एक स्वाभाविक वृत्ति है। श्री गुलाबराय ने अनुकरण और आत्म-प्रकाशन दोनों के औचित्य को स्वीकार करते हुए लिखा है— 'दूसरों के अनुकरण में हमारी एक प्रकार की आत्माभिव्यक्ति भी हो जाती है'।^१

नाटक के तत्त्व

जैसा कि ऊपर प्रकट किया गया है, नाटक एक विशिष्ट साहित्यिक विधा है, उसकी अपनी विशेषताएँ हैं। प्रकट है कि नाटक के तत्त्व भी उसकी विशेषताओं के अनुकूल ही होंगे। नाटक की विशेषताएँ इस प्रकार मानी गई हैं —

नाटको में कथानक होता है, जिसके लिए पात्रों के व्यक्तित्व का होना अनिवार्य है।

नाटको का कथानक नाटककार द्वारा नहीं बरन् अभिनेताओं द्वारा सवाद या कथोपकथन एवं हावभाव के द्वारा रगमच पर उपस्थित किया जाता है।

नाटक की प्रस्तुति का कोई उद्देश्य होता है, यह उद्देश्य दर्शकों में रस या समस्याओं की उपस्थिति भी हो सकता है।

उपर्युक्त विशेषताओं के आधार पर नाटक के निम्नलिखित तत्त्व माने हैं —

वस्तु (कथावस्तु या प्लॉट), पात्र और उनका चरित्र-चित्रण, उद्देश्य और इन सबकी प्रस्तुति के लिए अभिनय। दशरूपककार ने नाटक के तत्वों के आधार पर नाटको अथवा रूपको के भेद किए हैं। वे तत्व हैं — वस्तु, नायक और १) अभिनय का सम्बन्ध नाटक के मूल से जुड़ा हुआ है, अतः नाटक के तत्व से ही उसका परिचय दिया जा चुका है। श्री गुलाबराय नाटक के चार तत्व तै हैं—वस्तु, नेता या पात्र, रस और अभिनय। उनके मतानुसार वृत्ति भी तत्व है। 'वृत्तियाँ एक प्रकार से क्रिया-प्रधान शैलियाँ होती हैं और अभिनय अतर्गत आ जाती है। यूरोप की समीक्षा-पद्धति के अनुकूल जो तत्व गिनाए हैं, उनका इन तत्वों के साथ समन्वय हो सकता है। वे सब अग इन अंगों से विच्छिन्न हो जाते हैं। यूरोपीय समीक्षकों के अनुसार 'जो उद्देश्य तत्व है वह नाटक में रस संचार का रूप ले लेता है।'^२

वस्तु

नाटक के प्लॉट, अथवा कथानक को वस्तु कहा जाता है। वस्तु दो प्रकार होते हैं—एक मुख्य अथवा आधिकारिक, दूसरा गौण अथवा सहायक। आधिकारिक कथा-वस्तु उसे कहेंगे जिसमें मुख्य पात्रों से सम्बद्ध कथा उत्पन्न पाय हो। दशरूपककार के मतानुसार फल के स्वामी को अधिकारी तै है।^३ अभिनय कथा-वस्तु प्रारम्भ से लेकर फल-प्राप्ति तक होता है। फल का सम्बन्ध नायक अथवा नायिका से न होकर अन्य के होना बड़ा गुण अथवा बढाने में सहयोगी होता है।

दशरूपक १, ११

श्री गुलाबराय, काव्य के रूप, पृ० २५

दशरूपक १, १२

कथा-वस्तु के मूल स्रोतों के आधार पर भी उसके भेद किये गये हैं।

१. प्रख्यात कथावस्तु जिसका आधार इतिहास, पुराण या परम्परागत जनश्रुति हो।
२. उत्पाद्य कथावस्तु जिसकी सृष्टि नाटककार अपनी कल्पना से करता है।
३. मिश्र कथावस्तु जिसमें इतिहास, पुराण एवं कल्पना दोनों का मिश्रण हो।

अवस्थाएँ

भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों से कथावस्तु के अंगों, फल की इच्छा की प्राप्ति से किये गये कार्य-व्यापार को अवस्थाएँ कहा गया है। ये प्रारंभ से लेकर फलागम तक की श्रेणियाँ ही कही जा सकती हैं। नाटक की पाँच अवस्थाएँ निम्नलिखित रूप में आचार्यों ने मान्य की है :—

१. आरम्भ कथानक का प्रारम्भ, किसी फल के लिए उत्सुकता होती है।
२. प्रयत्न इच्छा की पूर्ति का यत्न या प्रयास होता है।
३. प्राप्त्याशा प्राप्ति की सम्भावना अर्थात् विघ्नो का दूर होना और फल-प्राप्ति की आशा होती है।
४. नियतापत्ति फल-प्राप्ति की निश्चितता हो जाती है।
५. फलागम फल की प्राप्ति। भारतीय नाट्य-शास्त्र में सुखान्त नाटकों को ही प्रमुखता दी गई है, फलतः नाटक-समाप्ति के साथ ही फल की प्राप्ति को कथानक की अंतिम अवस्था माना गया है।

कुछ विद्वानों ने पश्चिमी नाट्य-शैली में संघर्ष के उतार-चढ़ाव को कार्य-अवस्थाओं में भिन्न-तरंगों की एक या दोगीटें हैं, किन्तु मूल में अन्तर होने के कारण यह नान्य एक नीमा नम ही मान्य किया जा सकता है। वस्तुस्थिति यह है कि भारतीय नाट्य-रचना का आधार फल-प्राप्ति है, जबकि पश्चिमी नाट्य-रचना का आधार संघर्ष है। 'केटेन्स' को यदि फल मान लिया जावे तो वह अच्छा भी हो सकता है और बुरा भी।

अर्थ-प्रकृतियाँ

अर्थ-प्रकृतियों में नाट्य-वस्तु को कार्य के लिए अर्पित करने वाले चमत्कारपूर्ण अंगों में है। एक टीकाकार ने अर्थ-प्रकृतियों के संबंध में कहा है—

प्रयोजनसिद्धिहेतवः (ये भी पाँच मानी गई हैं) (१) बीज (२) बिन्दु (३) पताका (४) प्रकरी (५) कार्य ।

बीज

'प्रारम्भ' अवस्था में मिलता है। जिस प्रकार बीज में फल छिपा रहता है, उसी प्रकार बीज में नाटक के फल की सम्भावना रहती है ।

बिन्दु

बिन्दु में तेल की बूँद का रूपक है। यह पानी के ऊपर फैल कर विस्तार का द्योतक बन जाता है ।

पताका और प्रकरी

छोटी अवान्तर कथाएँ होती हैं जो मूल कथा को आगे बढ़ाने में सहायक होती हैं ।

कार्य

अंतिम फल को कहते हैं ।

कार्य और फलागम तो मिल जाते हैं किन्तु प्राप्याशा और नियताप्ति, पताका और प्रकरी से मेल नहीं खाती । प्रकरी द्वारा प्राप्ति की आशा हो जाने के आधार पर (शाकुंतल में दुर्वासा के प्रसन्न होने पर) शायद प्रकरी और प्राप्याशा का तादात्म्य किया गया है ।^२

संधियाँ

अवस्थाओं और अर्थ-प्रकृतियों का मेल अथवा जोड़ जिसके द्वारा सम्पादित होता है उसे संधि कहते हैं । संधियाँ एक-एक अवस्था की समाप्ति तक चलती हैं । दशरूपककार ने संधियों के पाँच उद्देश्य बताए हैं :- (१) इष्टार्थ की रचना (२) छिपा लेने योग्य अंश का गोपन (३) प्रकाश करने योग्य अंश का प्रकाशन (४) राग-प्रयोग और (५) आश्चर्य उत्पन्न करना ।^३

संधियाँ भी सख्या में पाँच हैं (१) मुख (२) प्रतिमुख (३) गर्भ (४) विमर्श या अवमर्श तथा (५) निर्वहण अथवा उपसंहार ।

अर्थ-प्रकृतियों और अवस्थाओं में अन्तर है । अर्थ-प्रकृतियों का सम्बन्ध आद्य अथवा साधन से है और अवस्थाओं का सम्बन्ध सिद्धि की हेतु अग्रसर होने की श्रेणियों से । संधि दोनों के मेल के चमत्कारिक अंश

को कहते हैं। 'प्रारम्भ' नाम की अवस्था के साथ योग होने से जहाँ अनेक रमो और अर्थों के द्योतक बीज की उत्पत्ति होती है, वहाँ सुख-सधि होती है। प्रतिमुख मे बीज कुछ लक्ष्य और अलक्ष्य रूप से विकसित होता हुआ दिखाई देता है। उपाय के दब जाने और उसकी खोज के कारण विस्तार और भी अधिक दिखाई पड़ता है। यह गर्भ-सधि इसलिये कहलाती है कि इसके भीतर फल छिपा रहता है। इसमे प्राप्त्याशा और पताका का योग रहता है। अवमर्श मे नियताप्ति और प्रकरी का योग रहता है और नई बाधा उपस्थित होती है। गर्भ और अवमर्श सधियो मे पताका और प्रकरी का प्राप्त्याशा और नियताप्ति से योग आवश्यक नहीं है। निर्वहण-सधि मे कार्य, फलागम का योग होकर नाटक पूर्णता को प्राप्त होता है।'

अर्थोपक्षेपक

कथावस्तु मे दो प्रकार की सामग्री—एक वह जो प्रधान रूप से मंच पर अभिनीत होती है और दूसरी वह जिमे पात्रो द्वारा सूचित कर देते हैं—होती है। कथानक की पूर्ति हेतु पात्रो द्वारा दी गई सूचना को सूच्य कहते हैं। भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुसार मंच पर कुछ दृश्य वर्जित माने जाते हैं—जैसे मृत्यु, स्नान, भोजन आदि। इन दृश्यों को, रस मे अवरोध पैदा करने के कारण, अवरोधक भी कहा जाता है।

सूच्य वस्तु की सूचना देने वाले साधनो को अर्थोपक्षेपक कहा जाता है। (१) विष्कम्भक, (२) चूलिका, (३) अकास्य, (४) अकावतार, और (५) प्रवेशक। ये पाँच प्रकार के अर्थोपक्षेपक होते हैं।

१. विष्कम्भक

दो अप्रधान पात्रो का कथोपकथन, जिसमे पहिने हो जाने वाली या बाद मे होने वाली घटना की सूचना दी जाती है। यह अक के पहिने जब कि नाटक प्रारम्भ होता है अथवा दो अको के बीच मे आता है। आचार्यों ने इसके दो भेद माने हैं। एक शुद्ध, दूसरा सकर। ये भेद भाषा की दृष्टि से किये गये हैं। जो पात्र उत्तम श्रेणी की संस्कृत बोलते हैं वे शुद्ध और संस्कृत के साथ प्राकृत बोलने वाले सकर कहलाते हैं।

भारतेन्दु ने विष्कम्भक के विषय मे लिखा है कि 'नाटक मे विष्कम्भक

भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में भी प्रस्तावना का विश्लेषण उल्लेख किया है।

संवाद या कथोपकथन

नाटक की कथावस्तु कथोपकथन या संवाद के रूप में ही रहती है, वास्तव में संवाद में ही कथावस्तु का स्वरूप खोजा जा सकता है। भारतीय आचार्यों ने कथावस्तु के विस्तार के अन्तर्गत उसके तीन भेद और किए हैं; ये भेद सामाजिको की वस्तु का आस्वाद कराने की दृष्टि से किये गये हैं। संवाद या कथोपकथन इसी प्रकार का एक माध्यम है जिसका पश्चिमी नाट्यशास्त्र में विस्तार से उल्लेख हुआ है। भारतीय नाट्यशास्त्र में संवाद के तीन भेद प्राप्त हैं; श्राव्य, अश्राव्य और नियतश्राव्य।

श्राव्य या सर्वश्राव्य सबके सुनने के लिए, अश्राव्य स्वगत अथवा आत्मगत, नियतश्राव्य कुछ पात्रों को सुनने के लिए और कुछ को न सुनने के लिए कहा जाता है। आकाश भाषित भी कथोपकथन का एक प्रकार माना जा सकता है।

२. पात्र

नाटकों में पात्रों अथवा चरित्रों की प्रधानता रहती है। नाटकों के सभी उत्त्व पात्र, अथवा नेता अथवा नायक के ही आश्रित रहते हैं।

भारतीय नाट्यशास्त्र में नायक को उच्च, उदात्त गुणों से सम्पन्न माना गया है; उसके लिए विनयशील, त्यागी, कार्यकुशल आदि होना आवश्यक बतलाया गया है। प्राचीन भारतीय नाटकों पर आक्षेप किया जाता है कि उसके पात्र या नायक आदि स्वयं विकसित और पूर्ण चरित्र होते हैं। चरित्र-वैचित्र्य के लिए हमारे यहाँ कोई विशेष महत्त्व नहीं दिया गया। उसके स्थान पर सामाजिको में रस अथवा आनन्द की उपलब्धि का महत्त्व अधिक है। लोक प्रतिष्ठित नायकों को रखने से सामाजिको में उसके प्रति आकर्षण और भाव के उदात्तीकरण के कारण साधारण्यकरण में भी कोई कठिनाई नहीं होती। भारतीय नाट्यशास्त्र में चार प्रकार के नायको का वर्णन मिलता है :—

१. धीरोदात्त

इस रूपक में धीरोदात्त नायक के लक्षण इस प्रकार दिये हैं :—

शोक-क्रोध अङ्गि से अविचलित, जिसका अत-करण, अत्यंत गम्भीर,

क्षमावान, आत्मश्लाघा न करने वाला, अहंकारशून्य और वृद्धवत अर्थात् अपनी अंगीकृत बात का निर्वाह करने वाला हो, धीरोदात्त नायक कहलाता है।^१

२. धीर ललित

यह सुखान्वेषी, कलाविद् और निश्चित होता है।^२

३. धीर प्रशान्त

यह क्षत्रिय नहीं होता, सामान्य गुणों से युक्त ब्राह्मण या वैश्य होता है जिसमें अन्य गुणों के साथ शांत स्वभाव होना आवश्यक है।

४. धीरोद्धत

यह मायावी, आत्मप्रशसापरायण तथा स्वभाव से प्रचण्ड, घोखेबाज और चपल होता है। यह अहंकार और दर्प से भरा रहता है।^३

श्री गुलाबराय का मत है कि शृ गार रस के सम्बन्ध में नायकों के चार भेद और होते हैं। उपरोक्त नायकों में कोई अन्वन्तर भेद मानना ठीक नहीं प्रतीत होता है क्योंकि धीरोदात्त या धीरप्रशान्त, शठ या वृष्ट नहीं हो सकता, ये स्वतंत्र भेद हैं। पत्नियों के सम्बन्ध के आधार पर दक्षिण, शठदि नायकों का विभाजन किया गया है। ये विभाग इस प्रकार हैं—

(१) अनुकूल (२) दक्षिण (३) शठ और (४) वृष्ट।^४

प्रतिनायक

नायक के प्रतिद्वन्दी को प्रतिनायक कहते हैं। वह धीरोद्धत होता है। सी प्रकार प्रासंगिक कथावस्तु का नायक, जो नेता को महायक होता है, पीठमर्द कहलाता है।

विदूषक

संस्कृत नाटकों में हास्य-तत्त्व को केंद्रस्थ करने वाले पात्र को विदूषक किंसा दी गई है। पेटू ब्राह्मण के रूप में विदूषकों की सृष्टि प्रायः की जाती

• दशरूपक २, ४, ५

• दशरूपक २, ३

• दशरूपक २, ५, ६

• काव्य के रूप, पृष्ठ ३८



रही है। वह नायक अथवा राजा का सलाहकार और सहायक भी होता था।^१

नाटको में पात्रों का चरित्र-चित्रण नहीं किया जा सकता। पात्र स्वयं अपने अभिनय द्वारा अपने चरित्र का वैशिष्ट्य सामाजिको तक पहुँचाता है। इस कार्य में एक पात्र दूसरे पात्र के चरित्र पर प्रकाश डालता है या स्वयं अपने चरित्र का उद्घाटन करता है। कार्य-कलाप के द्वारा भी चरित्र पर प्रकाश डाला जा सकता है। अपने चरित्र का सृष्टा रगमंच पर वह स्वयं होता है।

३. रस

भारतीय नाट्यपरम्परा के अनुसार रस को प्रमुखता प्रदान की गई है। प्रत्येक नाटक में कोई न कोई रस अग्री रूप से रहता है और दूसरे रस भी अग्री रूप से आ सकते हैं। पाश्चात्य नाटकों में रस के स्थान पर उद्देश्य को महत्व दिया गया है। यह उद्देश्य व्यक्त या अव्यक्त दोनों ही रूपों में हो सकता है तथा जीवन-मीमांसा के रूप में आना ही उसकी उपलब्धि है।

भारतीय आचार्यों ने नवरसों का विस्तृत वर्णन किया है—ये रस हैं :— शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, अद्भुत, बीभत्स, और शांत। भरतमुनि एवं पश्चिमी आचार्यों ने रस की व्यापक परिभाषाएँ दी हैं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने रसों के सम्बन्ध में चर्चा करते हुए लिखा है कि नाटक-रचना में विरोधी रसों को बहुत बचाना चाहिए। जैसे शृंगार के हास्य, वीर विरोधी नहीं किन्तु अतिकरुण, बीभत्स, रौद्र भयानक और शांत विरोधी हैं, तो जिस नाटक में शृंगार रस प्रधान अग्री भाव से हो उसमें ये न आना चाहिये।^२

वृत्तियाँ

वृत्तियाँ-नाट्य शास्त्र की शैली रूप है जिनका सम्बन्ध नाटक की सम्पूर्ण गतिविधि से रहता है। वृत्तियों का सम्बन्ध पात्रों के चलने-फिरने के ढंग एवं

१. प्राचीन शास्त्रों के अनुसार कुसुम, बसंतादिक नामधारी, नाटा, मोटा, धामन, कुबड़ा, टेढ़े अंग का या और किसी विचित्र आकृति का, किंवा हकला, तोतला, भोजनप्रिय, मूर्ख, असंगत किन्तु हास्य रस के अविरोध बात करने वाला विदूषक होना चाहिए और उसका परिच्छेद भी ऐसा हो जो हास्य का उद्दीपक हो। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र भा० प्र० पृष्ठ ७३६.

२. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र भा० प्र० पृष्ठ ७४०

कार्यकलापो से होता है। ये सख्या मे चार मानी गई है :—कैशिकी, सात्वती, आरमटी, और भारती।

१. कैशिकी वृत्ति

भारतेन्दु ने इस वृत्ति का लक्षण इस प्रकार दिया है :—जो वृत्ति अति मनोहर, स्त्रीजनोचित भूषण से भूषित और रमणी बाहुल्य नृत्य-गीतादि परिपूर्ण और भोगादि विविध विलासयुक्त होती है उसका नाम कैशिकी वृत्ति है। यह वृत्ति शृंगार रस-प्रधान नाटकों की उपयोगिनी होती है।

२. सात्वती वृत्ति

इस वृत्ति का सम्बन्ध शौर्य, दान, दया, दाक्षिण्य से है। इसमे वीरोचित कार्य रहते हैं। यह आनन्दवर्द्धिनी और उत्साहवर्द्धिनी होती है। इसका सम्बन्ध वीर रस से है।

३. आरमटी वृत्ति

यह वृत्ति रौद्र रस के वर्ण से सम्बद्ध है। यह माया, इन्द्रजाल, संग्राम, क्रोध, सघर्ष, आघात, प्रतिघात और बन्धनादि से युक्त होती है।

४. भारती वृत्ति

इस वृत्ति का सम्बन्ध पुरुष नटों से है, इसमे स्त्रियाँ वर्जित होती हैं।

दशरूपककार ने कहा है :—

शृंगार में कैशिकी वृत्ति, वीर में सात्वती और आरमटी रौद्र तथा वीरभक्त में प्रयुक्त होती है। भारती वृत्ति का प्रयोग सब रसों में होता है।^१

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर प्राचीन भारतीय नाटकों को प्रभावित करने वाले तत्त्वों से हम परिचित हो जाते हैं। भारतेन्दु-युग तक नाटककारों को इन तत्त्वों ने प्रभावित किया है किन्तु इस सम्बन्ध में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का मत दृष्टव्य है जिन्होंने लिखा है कि “अब नाटकादि दृश्यकाव्य में अस्वाभाविक सामग्री-परिपोषक काव्य सहृदय सम्य-मंडली को नितात अरुचिकर है, इसलिये स्वाभाविकी रचना ही इस काल के सम्यगण की हृदय-ग्राहिणी है, इससे अब अलौकिक विषय का आश्रय ले करके नाटकादि दृश्यकाव्य प्रणयन करना उचित नहीं है। अब नाटक में कहीं आशीः प्रभृति-नाट्यालंकार, कहीं प्रकरी, कहीं विलोमन, कहीं सफेट, कहीं पचसंधि या ऐसे ही अन्य विषयों की कोई आवश्यकता नहीं रही।”^२

१. दशरूपक २, ६२

२. भा० अ०, पृ० ७२२

प्रकट है कि कालक्रमानुसार नाटक अपने तत्त्वों को निर्माण करता तथा गतिवेग के साथ छोड़ता बहुत आगे चला आया है। उपर्युक्त सदमों में उसके आदिरूप का विवेचन भारतेन्दुयुगीन नाटकों को समझने में हमारी सहायता करेगा।

नाटकों का आदिरूप

पाणिनि के मतानुसार नाटक की उत्पत्ति 'नट्' धातु से हुई।^१ 'नट्' धातु 'नृत्' धातु का प्राकृत रूप है। 'नट्' और 'नृत्' धातु वैदिक काल में प्रचलित थी और वहाँ पर दोनों के अर्थों में वैषम्य था किन्तु वेदोत्तर काल में दोनों धातुएँ समानार्थक हो गईं। कालान्तर में 'नट्' धातु का अर्थ अधिक व्यापक बन गया और 'नृत्' के अर्थ के साथ-साथ अभिनय का अर्थ इससे सिमटता चला गया। डा० दशरथ श्रोभा ने अपने ग्रंथ 'नाट्य-समीक्षा' में इस पर विस्तार से चर्चा की है। उनका मत है कि 'नट्' धातु का अर्थ मात्र विक्षेपण एव अभिनय दोनों ही था किन्तु कालान्तर में 'नृत्' धातु का प्रयोग मात्र विक्षेपण के अर्थ में होने लगा और 'नट्' का प्रयोग अभिनय के अर्थ में। दशरूपककार ने नृत, नृत्य और नाट्य का अन्तर स्पष्ट किया है। नृत ताल-लय के आश्रित होता है, नृत्य भावाश्रित होता है, किन्तु नाट्य रसाश्रित होता है। इस प्रकार गम्भीरता से विचार करने पर नृत और नृत्य नाट्य की ही दो प्रथम भूमिकाएँ प्रतीत होती हैं।^२

भारतेन्दु तथा उनके समकालीन नाटककारों ने प्राचीन परम्परा के नाट्य रूपों के आधार पर भी नाटकों की रचना की और कहीं-कहीं पश्चिमी शैली को अपनाने की चेष्टा भी की। यह प्रयास केवल भारतेन्दुयुगीन नाटकों में ही नहीं दिखाई पड़ता। नाटकों के आदिरूप से लेकर भारतेन्दु तक तथा उनके परवर्ती नाटककारों की रचनाओं में स्थान-विशेष, स्थिति-विशेष और काल-विशेष का प्रभाव परिलक्षित होता है। नाटक की सफलता का परीक्षण रंगमंच पर होता है और रंगमंच युग-विशेष की जन-रुचि और तत्कालीन आर्थिक, सामाजिक और धार्मिक व्यवस्था के आधार पर बनता और सम्वहलता रहता है। नाटक के साहित्यगत और कलागत मूल्यों के साथ लोकरूपों का समावेश और लोकरूपों से साहित्य-विधा की सृष्टि का क्रम अन्योन्याश्रित है। नाटक के साहित्य-रूप का

१. पाणिनि ४, ३, १२६

२. नाट्य-समीक्षा, डा० दशरथ श्रोभा, पृ० ७

आदि स्वरूप विद्वानों ने लोक-नाटकों या जन-नाटकों में खोजा है।^१ फलतः जनरुचि की परिवर्तनशीलता के कारण नाटक का स्वरूप बदलेगा तो उसके लक्षण भी बदलेगे और इसीलिए नाटकों के आदि रूपों से लेकर परवर्ती काल में नाटकों के अनेक लक्षण आचार्यों ने बतलाए हैं। केवल संस्कृत-नाटकों के लक्षणों में एक दीर्घ अवधि तक कोई परिवर्तन दृष्टिगत नहीं हुआ है। कारण स्पष्ट है। संस्कृत के साहित्यिक नाटकों का अभिनय एक समय में राज-प्रासादों तक सीमित रह गया था। जन-रुचि से दूर होने के कारण भरतमुनि से लेकर आचार्य विश्वनाथ तक एक से ही लक्षण प्राप्त होते हैं। साहित्यिक नाटकों एवं लोक-नाटकों का परस्पर आदान-प्रदान और लोकजीवन से उसके सान्निध्य का रोचक वृत्तान्त खोज की वस्तु है। वास्तव में नृत्य-रूपको की धाराएँ स्वतंत्र रूप से विकसित होती हुई आचार्य विश्वनाथ के काल तक उपरूपकों का स्वरूप धारण करने में समर्थ हुईं और ये नई मान्यताएँ आचार्यों का प्रमाण-पत्र पाकर शास्त्रीय आधार पर नाट्य-ग्रंथों में मान्य हो गईं।

रूपक अथवा नाटक के भेद

भारतेन्दु ने 'रगस्थ खेल' को ही नाटक की अर्थग्राहिता मानने पर उसके तीन भेद स्वीकार किए हैं, काव्य मिश्र, शुद्ध कौतुक और अष्ट। शुद्ध कौतुक यथा कठपुतली व खिलौने आदि से सभा इत्यादि का दिखलाना, गूंगे-बहिरे का नाटक, बाजीगरी व घोड़े के तमाशे में सवाद, भूत-प्रेतादि की नकल और सम्यता की अन्यान्य दिल्लगियों को कहेगे। अष्ट अर्थात् जिनमें अब नाटकत्व शेष नहीं रह गया है यथा भाँड, इन्द्रसभा, रास, यात्रा, लीला और भाँकी आदि। पारसियों के

१. (अ) नाट्य-कला का आरम्भ भी लोक-नाट्य तथा भारतीय नाटक का आरम्भ जन-नाटकों से हुआ—डा० भानुदेव शुक्ल, भारतेन्दुयुगीन हिन्दी-साहित्य नाटक, पृ० ५

(आ) कहा जाता है कि हिन्दी के साहित्यिक नाटक पर लो नाटक और स्वांग-नाटक का प्रभाव बहुत पड़ा है। ये दोनों शैलियाँ साहित्यिक नाटक पर प्रभाव डालती और स्वयं प्रभावित होती चली आ रही हैं। इनका भी अब प्रचुर साहित्य उपलब्ध होता है। अतएव हिन्दी नाटक की उत्पत्ति और विकास का विवरण रास और स्वांग आदि की परम्परा के अनुसंधान के बिना अपूर्ण ही माना जाएगा।
डा० दशरथ ओझा, हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० सं० ४६

नाटक, महाराष्ट्रो के खेल आदि यद्यपि काव्य मिश्र हैं तथापि काव्यहीन होने के कारण वे भी अष्ट ही समझे जाते हैं ।^१

कुछ विद्वानों के मतानुसार संस्कृत में रूपकों का विकास दो प्रकार से हुआ । जिसमें मानवता का उदात्त रूप सम्मुख आया वह नाटक हुआ और जिसमें समाज का वास्तविक रूप झलकने लगा वह प्रकरण कहलाया । इस मत का सम्बन्ध संस्कृत आचार्यों द्वारा दिये गये रूपक के प्रकार से उतना नहीं है जितना मानवता-वादी दृष्टि से है । नाट्य-कला अपने मूल में एक मिश्रित सार्वजनीन सामाजिक मनोरंजन की पृष्ठभूमि पर आधारित है, इस पृष्ठभूमि के आधार पर ही रूपको के दस भेद संस्कृत नाट्य-साहित्य में प्राप्त हैं जिसका उल्लेख भारतेन्दु ने भी किया है । रूपक के दस भेद निम्न प्रकार हैं :—

(१) नाटक (२) प्रकरण (३) भाण (४) व्यायोग (५) समवकार (६) डिम (७) ईहाभृग (८) अक (९) वीथि (१०) प्रहसन ।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में प्रायः रूपक के भेदों में से कुछेक भेद प्राप्त होते हैं । इसलिए भारतेन्दु-पूर्व नाटकों का उल्लेख करने के पूर्व रूपक तथा उपरूपकों की संक्षिप्त परिभाषाएँ दी जाना समुचित होगा । भारतेन्दु ने नाटक की परिभाषा निम्नलिखित दी है :—

नाटक—काव्य के सर्वगुण-संयुक्त खेल को नाटक कहते हैं । इसका नायक कोई महाराज (जैसा दुष्यंत) या ईश्वरांश (जैसे श्रीराम) या प्रत्यक्ष परमेश्वर (जैसे श्रीकृष्ण) होना चाहिए । रस, शृंगार व वीर । अक पाँच के ऊपर और दस के भीतर । आख्यायन मनोहर और अत्यंत उज्ज्वल होना चाहिए । उदाहरण 'शाकुंतल', 'वेणी-संहार' आदि ।

प्रकरण

भरतमुनि के अनुसार प्रकरण भी नाटक की भाँति रसाश्रित और पंच भवि समन्वित होता है । इसमें विप्र, वणिक्, सचिव, पुरोहित, अमात्य, सार्थवाह के चरित वर्णित होते हैं । इसका नायक न तो उदात्त पुरुष होता है और न दिव्य चरित्र, इसमें राज-सम्मोग का वर्णन नहीं होता, इसमें दास विट्, श्रेष्ठी, वेशस्त्री (वैश्या), हीन कुलवधू का चरित होता है ।^२

प्रकरण के भेदोपभेद के सम्बन्ध में संस्कृत आचार्यों में मत-भिन्नता है ।

१. भा० ग्रन्थावली, पृष्ठ ७१६

भरतमुनि और धनजय उसके तीन भेद मानते हैं तो अभिनवगुप्त ने इक्कीस प्रकार के प्रकरण माने हैं। भारतेन्दु ने प्रकरण का लक्षण इस प्रकार दिया है—

“यह और बातों में नाटक के तुल्य होना चाहिए किन्तु इसका उपाख्यान लौकिक हो। नायक कोई भत्री, धनी व ब्राह्मण हो। इसकी नायिका मंत्रिकन्या, किसी के घर में आश्रित भाव से रहने वाली व वेश्या हो। प्रथम अवस्था में शुद्ध और द्वितीय अवस्था में प्रकरण की संकट सजा होती है। उदाहरण ‘मल्लिकामासत’, ‘भालती-माधव’ और ‘मृच्छकटिक’।”^१

विश्वकर्ष रूप में कहा जा सकता है कि प्रकरण का कथानक लौकिक और कवि-कल्पित होता है।

भाण

दशरूपककार ने भाण के लक्षण इस प्रकार दिये हैं—

भाण में केवल एक ही पात्र होता है और वह भाषित के सहारे ‘किन्नरीपि’ कहता हुआ सम्बोधन, उक्ति-प्रत्युक्ति आदि के द्वारा वीर रस सूचक शौर्य एवं शृंगार रस द्योतक घटनाओं का प्रदर्शन करता है। इममें केवल एक ही अंक होता है। इसमें भारती वृत्ति, अंगों के सहित मुख या निर्वहण संघियों में एक संधि, कल्पित वस्तु और लास्य के दमों अंग होते हैं।^२

भाण में प्रायः भूर्त चरित्र की प्रधानता होती है, सम्भवतः इसीलिए इसका समादर विद्वानों के बीच नहीं पाया जाता।

शारदातनय ने भाण पर विचार किया है। उन्होंने भाण के दस भेद किये हैं। भारतेन्दु ने भाण का लक्षण इस प्रकार बताया है—

भाण में एक ही अंक होता है। इसमें नट ऊपर देव-देख कर, जैसे किसी से बात करे, आप ही आप मारी कहानी कह जाता है। बीच में हँसना, गाना, क्रोध करना, गिरना इत्यादि आप ही दिखलाता है। उसका उद्देश्य हँसी, भाषा उत्तम और बीच-बीच में मंगीत भी होता है। उदाहरण—‘विषय विषयौषधम्’^३

व्यायोग

व्यायोग का अर्थ है व्यक्ति से युक्त। भरतमुनि ने इस के लक्षण करते हुए लिखा है कि इसमें प्रख्यात नायक होता है और इतिकृत् भी प्रख्यात होता है :

१. भा० ग्रं०, पृ० ७१६-१७

२. दशरूपक ३, ४६-५१

३. भा० ग्रं०, पृ० ७१७

स्त्री-पात्रों की संख्या अल्प होना चाहिए।^१ घटना का विस्तार नहीं होना चाहिए। एक दिन की घटना, एक अंक और नायक देवता के स्थान राजर्षि तथा रोषपूर्ण युद्ध पाया जाता है। अभिनवगुप्त के मतानुसार व्यायोग का नायक देवता, नृपति अथवा ऋषि नहीं होना चाहिए। विश्वनाथ अभिनवगुप्त के मत में महत्त्व नहीं है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने व्यायोग के लक्षण निम्न प्रकार दिये हैं —

युद्ध का निदर्शन, स्त्री-पात्र-रहित और एक ही दिन की कथा का होना है। नायक कोई अवतार व वीर होना चाहिए। ग्रथ नाटक की अपेक्षा छोटा होता है। उदाहरण 'धनजय-विजय'।^२

श्री गुलाबराय ने इसमें वीर रस की प्रधानता और मुख, प्रतिमुख और निर्वहण संघियों का होना स्वीकार किया है।^३

समवकार

दशरूपक में कई नायकों के प्रयोजन समवकीर्ण अथवा संगृहीत किए जाते हैं, अतः इसका नाम समवकार रखा गया है। शारदातनय ने बारह नायकों का पृथक्-पृथक् प्रयोजन माना है।^४ इसकी कथा देवता तथा अमुरों से सम्बन्ध रखने वाली इतिहास-पुराण-प्रसिद्ध होनी चाहिए। इसमें विमर्श के अतिरिक्त चारों संघियों एवं तीन अंक होते हैं।

भारतेन्दु ने व्यायोग का लक्षण इस प्रकार दिया है :—

यह तीन अंक में हो। इसमें बारह तक नायक हो सकते हैं। कथा दैवी हो। छन्द वैदिक हो। युद्ध, आश्चर्य, मात्रा इत्यादि इसमें दिखलाई जाती है। उदाहरण भाषा में नहीं है।

डिम

डिम रूपक-प्रकार को डिम्ब और विद्रोह के नामों से भी सम्बोधित किया जाता है। भरतमुनि के मतानुसार इसमें देवता, नाग, राक्षस, यक्ष, पिशाच आदि सोलह पात्रों के परस्पर वैमनस्य एवं सघर्ष के कारण नाना प्रकार के मायावी तथा ऐन्द्रजालिक क्रिया-कलापों का प्रदर्शन होता है।

१. काव्यानुशासन, पृ० ३२३

२. भा० ग्र०, पृ० ७१७

३. काव्य के रूप, पृ० ५१

४. अष्टय समीक्षा भा० बक्षरथ श्रीवास्तव पृ० २४

हिन्दी में इस शैली का अभाव है। भारतेन्दु ने इसके लक्षण इस प्रकार किए हैं—इसमें उपद्रव-दर्शन विशेष होता है। अंक चार, नायक देवता या दैत्य या अवतार।^१

श्री गुलाबराय के मतानुसार इसके चार अंक और मोलह नायक होते हैं। इसमें रौद्र रस का प्राधान्य रहता है। इसके नायक देवता, दैत्य व अवतार होते हैं। इसमें जादू तथा मायाजाल रहता है। इसमें शृंगार और हास्य वर्णित है और कैशिकी वृत्ति को स्थान नहीं मिलता।

ईहामृग

दशरूपककार ने ईहामृग की विशेषताओं का इस प्रकार उल्लेख किया है—ईहामृग का इतिवृत्त मिश्रित (कुछ ऐतिहासिक और कुछ कल्पित) होता है। इसमें चार अंक और मुख, प्रतिमुख एवं विर्वहण नामक तीन सधियाँ होती हैं। मनुष्य अथवा दिव्य पुरुष में कोई नायक अथवा प्रतिनायक हो सकता है, किन्तु दोनों ही इतिहास-प्रसिद्ध व्यक्ति होते हैं। प्रतिनायक धीरोदत्त होता है और विपरीत ज्ञान के कारण अनुचित कार्य किया करता है। इस रूपक में दिव्य स्त्री के बलात् अपहरण की इच्छा रखने वाले नायक या प्रतिनायक की शृंगारमयी चेष्टाएँ भी कहीं-कहीं दिखाई पड़ती हैं। प्रबल उत्तेजना के कारण युद्ध की स्थिति उत्पन्न हो जाने पर भी सघर्ष का टल जाना और किसी महात्मा के वध की पूर्ण तैयारी हो जाने पर भी उस बच्चा लेना इस रूपक में प्रायः दिखाया जाता है।^२ विश्वनाथ और अभिनवगुप्त ने अंक एक और नायक सख्या बारह स्वीकार की है।

भारतेन्दु ने ईहामृग के लक्षण इस प्रकार बताए हैं :—

चार अंक, नायक ईश्वर का अवतार, नायिका देवी, प्रेत इत्यादि वर्णित होता है। (उदाहरण नहीं)^३

श्री गुलाबराय ने ईहामृग के लक्षण इस प्रकार बताए हैं :—

इसमें एक धीरोदत्त नायक और एक प्रतिनायक होता है। नायक किसी कुमारी से स्पृहा करता है। वह मृग की भाँति दुष्प्राप्य हो जाती है। प्रतिनायक उसे नायक से छुड़ाना चाहता है। उसके लिए युद्ध भी होता है। मिलन तो नहीं होता किन्तु किसी का मरण भी नहीं होता। इसमें चार अंक होते हैं।^४

१. भा० ग्रन्थावली, ७१७

२. दशरूपक : तृतीय प्रकाश—७२, ७५

३. भा० ग्रं०, पृ० ७१८

४. काव्य के रूप—पृ० ५२

अंक

नाटको में अंक होते हैं किन्तु रूपक का यह प्रकार नाटकों के अंक से भिन्न है। कीच ने सम्भवतः अंक को नाटक के अन्तर्गत नाटक माना है किन्तु यह मत मान्य नहीं किया गया। भरतमुनि के मतानुसार अंक का इतिवृत्त प्रख्यात अथवा कभी-कभी अप्रख्यात होता है। पात्र दिव्य पुरुष नहीं होते हैं। इसमें करुण रस प्रधान होता है और स्त्रियो का विलाप युद्धोपरान्त पाया जाता है। विलाप करने वालों की व्याकुलता-भरी चेष्टाएँ नाना प्रकार से प्रदर्शित की जाती हैं। इस प्रदर्शन में सात्वती, आरमटी और कौशिकी वृत्तियाँ नहीं होती। दिव्यनायक युक्त दृश्य-काव्य, जिसमें युद्ध, बन्ध और वध पाया जाय, भारत में ही रचने योग्य है।^१

घनंजय एव शारदातनय ने भी 'अंक' की विस्तार से चर्चा की है।

भारतेन्दु ने अंक के लक्षण इस प्रकार किये हैं —

एक ही अंक में खेल दिखलाना। नायक गुणी और आख्यान प्रसिद्ध हो।
(उदाहरण नहीं)^२

श्री गुलाबराय के मतानुसार अंक में एक ही अंक होता है। यह करुण रस प्रधान होता है। इसका नायक गुणी और आख्यान प्रसिद्ध होता है किन्तु वह प्राकृत मनुष्य होता है। इसमें मुख और निर्वहण संधियाँ भी होती हैं।^३

वीथी

डा० दशरथ शोभा ने भरतमुनि के मत का उल्लेख करते हुए लिखा है कि वीथी का अभिनय दो अथवा एक पात्र के द्वारा होता है। वे पात्र उत्तम, मध्यम अथवा अधम कोटि के होते हैं। इसमें एक अंक होता है और कोई भी रस आ सकता है।^४ वीथी के सम्बंध में घनंजय और विश्वनाथ ने शृंगार की अधिकता के कारण इसमें कौशिकी वृत्ति का होना लिखा है। अन्य कुछ आचार्य^५ इसमें तीन पात्रों का होना मानते हैं।

भारतेन्दु ने वीथी के लक्षण बतलाते हुए लिखा है—“भाग की भाँति एक अंक में। इसमें दो पुरुष आकर बात कर सकते हैं और अपनी वार्ता में विविध

१. नाट्य-शास्त्र, अध्याय १८, श्लोक १५०-१५२

२. भा० प्र०, ७१८

३. काव्य के रूप, पृ० ५२

४. नाट्य सम्मीक्षा-पृ० २२

५. सार्वभर नथो, कोहल

भाव द्वारा किसी का प्रेम वर्णन करेंगे किन्तु हँसते जायेंगे ।” (उदाहरण नहीं) प्रहसन

भरतमुनि ने प्रहसन की परिभाषा इस प्रकार दी है :—जब भागवत, तापस, मिश्र, श्रोत्रिय आदि किसी (पाखण्डी) नायक और नीच व्यक्तियों द्वारा परिहास किया जाता है तो शुद्ध प्रहसन होता है । इसमें भाषा और कथानक को आद्योपान्त समान रूप से पाखण्डी व्यक्तियों के भयार्थ जीवन के उपयुक्त नियोजित किया जाता है । यह परिहास आभूषणों से युक्त होता है । दूसरा भेद सकीर्ण प्रहसन है । संकीर्ण प्रहसन उसे कहा जाता है जिसमें वेश्या, चेट, नपुंसक, विट, घूर्त, बन्धकी (दुराचारिणी) के अश्लिष्ट बेष, भाषा और चेष्टाओं का अभिनय प्रदर्शित किया जाता है । इसमें सामान्य जनता में प्रचलित किसी दुराचरण एवं दम्भ-पाखण्ड का प्रदर्शन अनिवार्य है ।^१

घनंजय ने भरतमुनि के आधार पर ही प्रहसन के लक्षणों का उल्लेख किया है किन्तु उन्होंने उसके दो और भेद शकृत और संकर नाम से किए हैं । शिशुभूपाल के मतानुसार इसमें दो अंक भी हो सकते हैं ।^२

भारतेन्दु ने प्रहसन के लक्षण इस प्रकार किये हैं :—

“हास्य रस का मुख्य खेल । नायक, राजा व घनी व ब्राह्मण व घूर्त कोई हो । इसमें अनेक पात्रों का समावेश होता है । यद्यपि प्राचीन रीति से इसमें एक ही अंक होना चाहिए किन्तु अब अनेक दृश्य किये बिना वही लिखे जाते ।” उदाहरण—‘हास्यारणव’, ‘वैदिकी हिंसा’, ‘अंबेद नगरी’ ।

श्री गुलाबराय प्रहसन में हास्य रस को प्रधान रूप से मानते हैं । इसमें एक ही अंक होता है तथा मुख और निर्वहण संघियाँ होती हैं ।

रूपक के उपर्युक्त दस भेदों के संक्षिप्त परिचय के साथ भारतीय नाट्य समीक्षाओं में उल्लिखित उपरूपकों पर भी विचार करना समीचीन होगा । वास्तव में उपरूपको का स्पष्ट उल्लेख प्रारंभिक नाट्याचार्यों द्वारा नहीं किया गया है । घनंजय के नाट्य-ग्रंथ का नाम दशरूपक है । स्पष्ट है कि उनकी दृष्टि में उपरूपको का विशेष महत्व न होगा । जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया गया, नाट्य पर आधारित दृश्य काव्यरूपक है, उसी प्रकार नृत्य पर आधारित दृश्य-काव्य उपरूपक है । सबसे पहिले अग्नि पुराण में ग्यारह उपरूपकों के नाम प्राप्त होते हैं किन्तु वहाँ पर भी उन्हें उपरूपक की संज्ञा नहीं दी गई और न ही उनके उदाहरण ही दिये गये हैं ।

१. भा० प्र०, पृ० सं० ७१८

२. नाट्य-शास्त्र, १८ : १५४-१५८

अंक

नाटक को मे अंक होते हैं किन्तु रूपक का यह प्रकार नाटकों के अंक में भिन्न है। कीथ ने सम्भवतः अंक को नाटक के अन्तर्गत नाटक माना है किन्तु यह मत मान्य नहीं किया गया। भरतमुनि के मतानुसार अंक का इतिवृत्त प्रख्यात अथवा कभी-कभी अप्रख्यात होता है। पात्र दिव्य पुरुष नहीं होते हैं। इसमें करुण रस प्रधान होता है और स्त्रियों का विलाप युद्धोपरात पाया जाता है। विलाप करने वाली की व्याकुलता-भरी चेष्टाएँ नाना प्रकार से प्रदर्शित की जाती हैं। इस प्रदर्शन में सात्वती, आरमटी और कैशिकी वृत्तियाँ नहीं होती। दिव्यनायक युक्त दृश्य-काव्य, जिसमें युद्ध, बन्ध और वध पाया जाय, भारत में ही रचने योग्य है।^१

घनजय एवं शारदातनय ने भी 'अंक' की विस्तार से चर्चा की है।

भारतेन्दु ने अंक के लक्षण इस प्रकार किये हैं :—

एक ही अंक में खेल दिखलाना। नायक गुणी और आख्यान प्रसिद्ध हो।
(उदाहरण नहीं)^२

श्री गुलाबराय के मतानुसार अंक में एक ही अंक होता है। यह करुण रस प्रधान होता है। इसका नायक गुणी और आख्यान प्रसिद्ध होता है किन्तु वह प्राकृत मनुष्य होता है। इसमें मुख और निर्वहण सभियाँ भी होती हैं।^३

वीथी

डा० दशरथ शोभा ने भरतमुनि के मत का उल्लेख करते हुए लिखा है कि वीथी का अभिनय दो अथवा एक पात्र के द्वारा होता है। वे पात्र उत्तम, मध्यम अथवा अधम कोटि के होते हैं। इसमें एक अंक होता है और कोई भी रस आ सकता है।^४ वीथी के सम्बंध में घनजय और विश्वनाथ ने शृंगार की अधिकता के कारण इसमें कैशिकी वृत्ति का होना लिखा है। अन्य कुछ आचार्यों^५ इसमें तीन पात्रों का होना मानते हैं।

भारतेन्दु ने वीथी के लक्षण बतलाते हुए लिखा है—“भाण की भाँति एक अंक में। इसमें दो पुरुष आकर बात कर सकते हैं और अपनी वार्त्ता में विविध

१. नाट्य-शास्त्र, अध्याय १८, श्लोक १५०-१५२

२. भा० प्र०, ७१८

३. काव्य के रूप, पृ० ५२

४. नट्य समीक्षा—पृ० २२

५. शंकर नन्दी, कोहल

भाव द्वारा किसी का प्रेम बर्णन करेंगे किन्तु हँसते जायेंगे।" (उदाहरण नहीं) प्रहसन

भरतमुनि ने प्रहसन की परिभाषा इस प्रकार दी है :—जब भागवत, तापस, भिक्षु, श्रोत्रिय आदि किसी (पाखण्डी) नायक और नीच व्यक्तियों द्वारा परिहास किया जाता है तो शुद्ध प्रहसन होता है। इसमें भाषा और कथानक को आद्योपान्त समान रूप से पाखण्डी व्यक्तियों के यथार्थ जीवन के उपयुक्त नियोजित किया जाता है। यह परिहास आभूषणों से युक्त होता है। दूसरा भेद संकीर्ण प्रहसन है। संकीर्ण प्रहसन उसे कहा जाता है जिसमें वेश्या, चेट, नपुंसक, विट, घूर्त, बन्धकी (दुराचारिणी) के अशिष्ट वेश, भाषा और चेष्टाओं का अभिनय प्रदर्शित किया जाता है। इसमें सामान्य जनता में प्रचलित किसी दुराचरण एवं दम्भ-पाखण्ड का प्रदर्शन अनिवार्य है।^१

धनंजय ने भरतमुनि के आधार पर ही प्रहसन के लक्षणों का उल्लेख किया है किन्तु उन्होने उसके दो और भेद वैकृत और संकर नाम से किए हैं। शिशुभूपाल के मतानुसार इसमें दो अंक भी हो सकते हैं।^२

भारतेन्दु ने प्रहसन के लक्षण इस प्रकार किये हैं :—

“हास्य रस का मुख्य खेल। नायक, राजा व धनी व ब्राह्मण व घूर्त कोई हो। इसमें अनेक पात्रों का समावेश होता है। यद्यपि प्राचीन रीति से इसमें एक ही अंक होना चाहिए किन्तु अब अनेक दृश्य किये बिना नहीं लिखे जाते।” उदाहरण—‘हास्यार्णव’, ‘वैदिकी हिंसा’, ‘अधेर नगरी’।

श्री गुलाबराय प्रहसन में हास्य रस को प्रधान रूप से मानते हैं। इसमें एक ही अंक होता है तथा मुख और निर्वहण संघियाँ होती हैं।

रूपक के उपर्युक्त दस भेदों के संक्षिप्त परिचय के साथ भारतीय नाट्य समीक्षाओं में उल्लिखित उपरूपकों पर भी विचार करना समीचीन होगा। वास्तव में उपरूपकों का स्पष्ट उल्लेख प्रारम्भिक नाट्याचार्यों द्वारा नहीं किया गया है। धनंजय के नाट्य-ग्रंथ का नाम दशरूपक है। स्पष्ट है कि उनकी दृष्टि में उपरूपकों का विशेष महत्व न होगा। जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया गया, नाट्य पर आधारित दृश्य काव्यरूपक है, उसी प्रकार नृत्य पर आधारित दृश्य-काव्य उपरूपक है। सबसे पहिले अग्नि पुराण में ग्यारह उपरूपकों के नाम प्राप्त होते हैं किन्तु वहाँ पर भी उन्हें उपरूपक की संज्ञा नहीं दी गई और न ही उनके उदाहरण ही दिये गये हैं।

१ मा० सं०, पृ० सं० ७१८

२. १५ : १५४-१५८

“भाव प्रकाश” में शारदातनय ने बीस उपरूपकों^१ की व्याख्या की है। अन्य आचार्यों द्वारा उल्लिखित उपरूपको को यदि इसमें मिला दिया जावे तो उपरूपकों की संख्या छब्बीस हो जाती है किन्तु भारतेन्दु युग के पूर्व ही अठारह उपरूपक सर्वमान्य बन गये। आचार्य विश्वनाथ ने ‘साहित्य दर्पण’ में अठारह उपरूपको के नाम और लक्षण दिये हैं किन्तु उन्होंने भी उपरूपक की परिभाषा नहीं दी है।

भारतेन्दु ने उपरूपकों की चर्चा करते हुए लिखा है कि भरतमुनि ने उपरूपकों के भेद नहीं लिखे हैं। दस प्रकार के रूपक लिखकर नाटक के दो भेद और माने हैं, नाटिका और त्रोटक। भारतेन्दुयुगीन नाटको में कतिपय नाटक इन उपरूपको के अंतर्गत आते हैं, इसलिए यहाँ पर कुछ मान्य उपरूपको का संक्षिप्त परिचय ही दिया जाना अभीष्ट होगा। भारतेन्दु ने उपरूपक के अठारह भेदों का उल्लेख इस प्रकार किया है :—

उपरूपक के अठारह भेद हैं : यथा, नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्य रासक, प्रस्थान, उल्लोप्यक, काव्य, प्रेक्षण, रासक संलापक, श्रीगदित (श्रीरासिका) शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणका, हल्लीश और भाणिका।
नाटिका

डा० दशरथ ओझा का मत है कि नाटिका उपरूपक सम्भवतः भरतमुनि वर्णित नटी का विकसित रूप है। नाटक व प्रकरण के योग से नाटिका का उद्भव होता है। नाट्य-शास्त्र में इसके सम्बन्ध में निम्नलिखित उल्लेख हुआ है :

इसकी वस्तु कल्पित और नायक राजा हो। इसमें स्त्री-पात्रों की बहुलता, चार अंक, ललित अभिनय, सुगठित अंग, विविध गीत, नृत्य, बाद्य हों और रति-सम्मोग-वर्णन की विशेषता हो, राजोपचार युक्त व्यवहार में क्रोध एव उसकी प्रज्ञाति तथा दम्भमय कृत्य हों, राजा नायक, उसकी रानी, नायक, दूती, एव परिजन जिसके पात्र हो।^२

दशरूपककार भी नाटिका के इतिवृत्त को प्रकरण और नाटक के अनुसार मानते हैं। अंक के विषय में उनका मत है : इसमें एक, दो, तीन अथवा चार अंक हों

१- भावप्रकाश में उल्लिखित बीस उपरूपकों के नाम निम्न प्रकार से हैं :—

त्रोटक, नाटिका, गोष्ठी, संलाप, शिल्पक, डोम्बी, श्रीगदित, भाणी, प्रस्थान, काव्य, प्रेक्षणक, सहक, नाट्य रासक, लासक (रासक), उल्लोप्यक, हल्लीश, दुर्मल्लिका, कल्पवल्ली, पारिजातक।

सकते हैं। देवी (बड़ी रानी) मानिनी होना चाहिए और नायिका मुग्धा, दिव्या और सुन्दरी हो। नायिका राजा की पार्श्ववर्तिनी हो, किन्तु वह देवी के क्रोध-भय से सशक्त रहे।^१

नाट्य-दर्पण के अनुसार दो नायिकाएँ-देवी और कन्या मानी गई हैं, दोनों प्रसिद्ध या अप्रसिद्ध हो सकती हैं।

साहित्यदर्पण में आचार्य विश्वनाथ ने पूर्व आचार्यों के मतों पर विचार करते हुए इस प्रकार लक्षण दिये हैं :—

नाटिका की कथा कवि-कल्पित होती है। इसमें चार अंक होते हैं। अधिकांश पात्र स्त्रियाँ होती हैं। नायक प्रसिद्ध एवं धीरललित राजा होता है। रनिवास से सम्बन्ध रखने वाली या राजकुलोत्पन्न कोई गायन-प्रवीणा, अनुरागवती कन्या नायिका होती है। महारानी के भय से नायक राजा अपने प्रेम को सन्नक होकर प्रकट करता है। महारानी राज-वंश की प्रगल्भा नायिका होती है। वह पग-पग पर मान करती है। नायक और नवीन नायिका का समागम उसी के अधीन रहता है। इसमें शृंगार रस की प्रधानता होती है। विमर्श सधि बहुत कम होती है, शेष चारों सधियाँ होती हैं।^२

भारतेन्दु ने नाटिका के लक्षण इस प्रकार दिये हैं :—

नाटिका में चार अंक होते हैं और स्त्री-पात्र अधिक होते हैं तथा नाटिका की नायिका कनिष्ठा होती है अर्थात् नाटिका के नायक की पूर्व प्रणयिनी के वश में रहती है। उदाहरण 'चन्द्रावली', 'रत्नावली' इत्यादि।^३

त्रोटक

त्रोटक में सात, आठ, नौ या पाँच अंक होते हैं और प्रायः प्रति अंक में विदूषक होता है। नायक दिव्य मनुष्य होता है। उदाहरण 'विक्रमोर्वशीय'।

गोष्ठी

भारतेन्दु ने गोष्ठी का लक्षण इस प्रकार दिया है :—

नौ या दस साधारण मनुष्य और पाँच-छः स्त्री-पात्र जिसमें हो और कैंसकी वृत्ति तथा एक ही अंक हो (उदाहरण नहीं)।

सट्टक

जो सब प्राकृत में हो और प्रवेशक, विष्कंभक जिसमें न हो और शेष सब

१. वंशरूपक ३, ४६, ५२

२. दृष्टव्य नाट्य-समीक्षा-डा० वंशरथ श्रीभा, पृष्ठ १२, १३

३. भा० प्र०, पृ० ७१८

नाटिका की भाँति हो' वह सट्टक है। उदाहरण 'कर्पूर-मंजरी'।

नाट्य रासक

भारतेन्दु ने नाट्य रासक का लक्षण इस प्रकार दिया है—इसमें एक अंक, नायक उदात्त, नायिका वासकसज्जा, पीठमर्द उपनायक और अनेक प्रकार के गान-नृत्य होते हैं।

श्री गुलाबराय का विचार है कि हिन्दी नाटकों में इन भेदों का कोई उपयोग नहीं होता। हिन्दी के आधुनिक नाटकों का पश्चिमी नाट्यशैली से सम्पर्क भारतेन्दु-युग में ही हुआ। फलस्वरूप यूरोपीय नाट्यशैली के नाटकों और विशेषतया अंग्रेजी के नाटकों के अभिनय के आधार पर भी नाटकों में भेद किये जाने लगे। स्वयं भारतेन्दु ने अपने युग के सम्बन्ध में लिखा है कि "आजकल यूरोप के नाटकों की छाया पर जो नाटक लिखे जाते हैं और बंग-देश में जिस चाल के बहुत से नाटक बन भी चुके हैं वे सब नवीन भेद में परिगणित हैं। प्राचीन की अपेक्षा नवीन की परम मुख्यता बारबार दृश्यों के बदलने में है और इसी हेतु एक-एक अंक में अनेक-अनेक गर्भाओं की कल्पना की जाती है, क्योंकि इस समय में नाटक के खेलों के साथ विविध दृश्यों का दिखलाना भी आवश्यक समझा गया है।"¹

नवीन नाटकों को भारतेन्दु ने दो भागों में बाँटा है। (१) नाटक, (२) गीति-रूपक। जिसमें कथा-भाग विशेष हो और गीति-न्यून हो वह नाटक और जिसमें गीति-विशेष हो वह गीति-रूपक।

कथाओं के स्वभाव के अनुसार भी नाटकों के अनेक प्रकार हो सकते हैं, किन्तु मुख्य भेद तीन हैं :—

१. सयोगांत अर्थात् प्राचीन नाटकों की भाँति जिसकी कथा संयोग पर समाप्त हो।
२. वियोगांत जिसकी कथा अंत में नायिका व नायक के मरण व किसी आपद् घटना पर समाप्त हो (उदाहरण 'रणवीर प्रेम-मोहिनी')
३. मिश्र अर्थात् जिसके अंत में कुछ लोगों का तो प्राण-वियोग हो और कुछ सुख पावें।

पाश्चात्य देशों के नाटकों में कुछ न कुछ उद्देश्य व्यक्त या अव्यक्त रूप से रहता है। वह किसी प्रकार की जीवन-मीमांसा या विचार-सामग्री के रूप में आता है। इस उद्देश्य का सम्बन्ध आन्तरिक और बाह्य संघर्षों से होता है।

पाश्चात्य नाट्य-सिद्धान्त

पाश्चात्य समीक्षा में नाटक और महा-काव्य की मूल स्थितियों पर विचार किया गया है। अरस्तू ने काव्य के दो भेद किये हैं—एक गम्भीर काव्य और दूसरा हास्यजनक। यह वर्गीकरण लेखकों के व्यक्तिगत स्वभाव के आधार पर किया गया है। गम्भीर स्वभाववाले लेखक काव्य के रूप में श्रेष्ठ कार्यों और श्रेष्ठ मनुष्यों का अनुकरण उपस्थित करते हैं, और अगम्भीर स्वभाव के लेखक निम्नतर मनुष्यों के आचरण का अनुकरण उपस्थित करते हैं। दूसरे प्रकार के लेखकों ने व्यंग-काव्यों की सृष्टि की। किन्तु वास्तविक नाटककार वह है जो मानव-जीवन के सभी अंगों का अनुभव प्राप्त कर अपने नाटको में उनका समुचित समावेश कर सके।

ग्रीक देशों में नाटक का आरम्भ देवताओं के सम्मान निमित्त सहगान और नृत्य के साथ हुआ। इन धार्मिक अभिप्रेरणा से युक्त नाटकों को ट्रैजेडी कहा जाता था। ट्रैजेडी शब्द यूनानी टैग्राम शब्द में बना है जिसका अर्थ है बकरा। डायोनिसस देवता का घड़ बकरे के समान होता था। उसके अनुकरण पर जिन गीतों में करुणा और वेदना का भाव भरा रहता था उन्हें 'ट्रैजेडी' कहा गया।

जर्मन दार्शनिक नीत्शे के अनुसार ट्रैजेडी में जो नाटक का मूल रूप है, दो विरोधी भावों से सम्बद्ध है। ये विरोधी भावनाएँ यूनान के दो देवता—डायोनिसस तथा अपोलो के संघर्ष में दिखाई पड़ती हैं। वास्तव में डायोनिसस कल्पना, लालसा और आवेश का प्रतीक है, और अपोलो मर्यादा, प्रेम और शिष्टता का प्रतीक है। संघर्ष पाश्चात्य नाटको की मूल शक्ति है। जिस प्रकार भारतीय नाटकों का आधार रस है उसी प्रकार पश्चिमी नाटको का आधार संघर्ष है।

ट्रैजेडी की परिभाषा अरस्तू ने इस प्रकार दी है—ट्रैजेडी उस कृति का अनुकरण है, जिसमें गम्भीरता के साथ, स्वरूप की स्वतः पूर्णता हो, जो अनेक प्रकार के श्रानन्दोत्पादक अंगों से संयुक्त होकर अलंकृत भाषा में लिखी गई हो, जिसमें नाटकीय तत्त्वों का सम्मिश्रण हो, न कि केवल विवरण या इतिवृत्तात्मक रूप से इसकी रचना की गई हो, जो महाकाव्य की प्रधान विशेषता है, जो भय का प्रदर्शन करके मनोविकारों का उचित रचन या परिष्कार कर सके।”

अरस्तू ने ट्रैजेडी के छः अंग माने हैं। (१) इतिवृत्त (प्लॉट), (२) आचार (मैनेर), (३) विचार (थॉट) (४) वर्णन शैली (डिक्शन), (५) दृश्य (स्पेक्टैकल), और (६) गीत (साँग)।

इतिवृत्त अथवा कथावस्तु ही ट्रैजेडी की आत्मा है। यह कथावस्तु पाँच

भागों में विभाजित होती है । (१) आरम्भ (एक्सपोजीशन) (२) प्रगति (राईजिंग एक्शन) (३) चरम सीमा (क्लाइमैक्स) (४) निगति (डिक्लैमैन्ट), (५) पतन या समाप्ति (कैटेस्ट्राफी)

कथावस्तु की सम्पूर्ण शक्ति का आधार परस्पर विरोधी घटनाओं की सृष्टि है । ज्यों-ज्यों नाटक के पात्र उस संघर्ष के लिए परस्पर उलभते जायें, त्यों-त्यों कथावस्तु की उलझने भी द्रुततर होती चली जावे । नाटक में कुतूहल की सृष्टि और अन्तर्द्वन्द्व या संघर्ष के केवल दो विरोधी पक्ष होते हैं । इसका कारण यह है कि श्रोता अथवा दर्शक का भाव एक पक्ष की ओर जाता है और सब घटनाएँ उसके अनुकूल अथवा प्रतिकूल होने में सहायक होती हैं । इस विरोध अथवा संघर्ष का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है । यह विरोध परस्पर दो व्यक्तियों में, परस्पर एक व्यक्ति में, एक ही व्यक्ति के मन में, एक ही समाज में अन्तर्द्वन्द्व के रूप में जन्मता है । नाटककार अपने डिक्रेशन द्वारा संघर्ष को पाठक अथवा श्रोता के सामने इस रूप में उपस्थित करता है, जिससे नाटक हमारे मनस्ताप के समाहार का साधन बन सके ।

पश्चिमी नाटकों में अच्छे-भले पात्र का पतन किसी भूल अथवा दोष (हामार्तिया) के कारण होता है । परिस्थितियों की सृष्टि इस रूप में की जाती है जिससे मुख्य पात्र विवेक से हट कर, स्वयं ऐसी परिस्थितियों की सृष्टि करता है जिससे उसके विनाश की सामग्री उपस्थित हो सके । संघर्ष की स्थापना के लिए विरोध का कारण अर्थात् नाटकीय द्वन्द्व उत्पन्न करने वाली घटना होनी चाहिए । वास्तव में पश्चिमी नाटकों में इसी को उत्तमनात्मक वेग (एक्साइटिंग फोर्स) कहते हैं । संघर्ष की घटनाओं को मिलाकर, इन्हीं का निर्णायकारी स्थल चरमोत्कर्ष (क्लाइमेक्स) होता है । यहाँ पर नाटक की घटना इसकी ओर मुड़ जाती है । चरमोत्कर्ष की ओर अग्रेसर करने वाली परिस्थिति का भी विशेष महत्व रहता है । यह विषमावसर (क्लाइमैक्स) नाटकीय कथा या विरोधी शक्तियों के चरमोत्कर्ष के पूर्व की स्थिति है । चरमोत्कर्ष के पश्चात् की स्थिति उलभन (कौम्प्लिकेशन) या सुलभन (डिक्लैमैन्ट) के रूप में पश्चात्त्य नाट्य-शास्त्र में मान्य है । इस दृष्टि से कुछ समीक्षकों ने पश्चिमी नाटक ट्रेजेडी के चार भाग माने हैं :—(१) प्रोतासिस (प्रारम्भ) (२) एपितासिस (परिणाम की ओर जाने वाला मुख्य काम) (३) गतास्तासिस (चरमोत्कर्ष की ओर ले जाने वाला मुख्य काम) (४) कैटेस्ट्राफी (दुःखमय अन्त)

१. संघर्ष के पर्याय अनेक समानार्थक शब्द प्राप्त हैं यथा—

- कर्षण, कन्ट्रास्ट, स्ट्रगल, अंत्योजीवन ।

ट्रैजेडी के साथ ही पश्चिमी नाट्य-समीक्षा में कॉमेडी नाटक का भी उल्लेख है। प्रारम्भ में कॉमेडी का अर्थ प्रहसन था किन्तु बाद में यूरोप में कॉमेडी शब्द दो अर्थों में प्रयुक्त होने लगा। एक अर्थ था प्रहसन जिसमें मूर्खता, व्यंग और व्यूर्तता के कृत्यों द्वारा हास्य अथवा मनोरंजन किया जाता था। दूसरा अर्थ था सुखान्त नाटक अर्थात् वह नाटक जिसका अन्त सुखमय हो। समीक्षकों का मत है कि कॉमेडी का प्रयोग उन काव्यों के लिए, जिनकी शैली और विषम योजना निम्न कोटि की होती थी किन्तु अन्त सुखमय होता था, होने लगा जैसे दान्ते की 'डिवाइन कॉमेडी'।

सामान्यतः पाश्चात्य देशों में नाटकों का विभाजन दुःखान्त और सुखान्त के रूप में किया जाता था। दुःखान्त नाटकों की मीसासा में अनेक आचार्यों ने अपने विचार प्रस्तुत किये हैं। अरस्तू का विवेचन-सिद्धान्त इस विषय पर एक आधिकारिक सिद्धान्त है। अरस्तू के अनुसार—हमारे मन में जो कर्षणा और भय की भावना रहती है, यदि वह इकट्ठी होती रहे तो हानिकारक हो जायेगी। जिस प्रकार वैद्य हमारे मलो को निकाल कर हमारे शरीर को शुद्ध कर देता है, उसी प्रकार दुःखान्त नाटक में कृत्रिम रूप से हमारी कर्षणा और भीति (भय) को विवेचन मिलता है।

अंग्रेजी समीक्षकों के मत के अनुसार यह सिद्धान्त सर्वमान्य नहीं है। प्राचीन भारतीय नाटकों में दुःखान्त नाटकों का अभाव है। संस्कृत नाटकों में केवल 'उरुभंग' और 'उत्तर गमचरित' नाटक ही दुःखान्त नाटक हैं, किन्तु उरुभंग में भी दुर्योधन की मृत्यु से किसी को मनस्ताप होता हो, यह नहीं कहा जा सकता।

प्राचीन काल में नाटक

हिन्दी नाटकों के आविर्भाव के पूर्व सांस्कृतिक विरामत के रूप में भारतवर्ष में संस्कृत और प्राकृत नाटकों की महत्त्वपूर्ण परम्परा प्राप्त थी। वस्तुस्थिति यह है कि मानव-समाज की रचना के साथ ही नाट्य-कला का जन्म खेल-खेल में ही हुआ होगा जबकि उसने स्वयं को दूसरे के रूप में रख कर उसका अनुकरण किया होगा। विद्वानों के सामने अभी भी यह प्रश्न विचारणीय है कि वास्तव में पहला नाटक किस देश में और किस काल में अभिनीत हुआ। ऋग्वेद में, जो कि ससार का प्राचीनतम ग्रंथ है, इसके बीज खोजे जा सकते हैं। ऋग्वेद में नृत्य, सवाद का, जो नाटक के अवयव हैं, उल्लेख प्राप्त है। ऊषा का वर्णन करते समय उसे एक नर्तकी के रूप में, तक्ष पुरु-उर्वशी, यम-यमी, इन्द्र-इन्द्राणी आदि के सम्वाद रूप में जो वर्णन प्राप्त हैं उनसे नाटक के प्राचीनतम रूप का पता चल सकता है। श्री जयशंकर प्रसाद ने लिखा है कि सोमयाग नामक यज्ञक्रिया की योजना

सोमरसिक आत्मवादी इन्द्र के अनुयायी करते थे। सोम बेचने वाले वनवासियों के साथ यजमान सोमविक्रेता और अश्वर्यु का संवाद अभिनय का सूचक प्रतीत होना है।^१ मैक्समूलर का अनुमान है कि भारतीय नाट्य के आदि स्रोत वेदों में उपलब्ध कर्मकांड के मंत्र हैं।^२ प्रो० सिलवाँ लेबी, ओल्डनबर्ग आदि यूरोपीय विद्वान् मैक्समूलर की राय से सहमत हैं। उपर्युक्त प्रमाणों के आधार पर अब विद्वानों का मत है कि वैदिक मंत्रों में नाटकीय तत्त्व विद्यमान है और तत्कालीन धार्मिक संगीत-नृत्य के साथ नाटक का सम्बन्ध रहा है।

वैदिक काल में शैलूष (नट) का उल्लेख हुआ है।^३ शैलूष (नट) तो नियुक्त किये जाते थे किन्तु वाल्मीकि रामायण के पूर्व साहित्यिक नाटक का उल्लेख प्रायः नहीं मिलता। डा० भानुदेव शुक्ल का अनुमान है कि भारत में साहित्यिक नाटक का जन्म वाल्मीकि-रामायण के पूर्व हो चुका था।^४ डा० दशरथ श्रोत्रा ने लिखा है कि रामायण-काल में अयोध्या में नाटक मडलियाँ विद्यमान थी और नाटक के अभिनय अवश्य ही होते रहे। कुश और लव ने राम को सीता-व्यथा की जो कथा सुनाई, उसके सम्बन्ध में कुछ विद्वानों का मत है कि वास्तव में वे कुशीलव (नट) ही थे।^५

जन-नाटक एवं साहित्यिक नाटक दोनों के मूल में धार्मिक भावना की अभिव्यक्ति की प्रधानता है। धार्मिक उत्सव भिन्न-भिन्न रूपों में होते थे और उनकी आनन्दाभिव्यक्ति में नाटको का अभिनय भी। कालान्तर में नाटको को राज्याश्रय प्राप्त हुआ और नाटको में पौराणिक के साथ-साथ लौकिक आख्यानों का भी समावेश हुआ। महाभारत में रामायण नाटक, एवं 'कौबेर-रम्भामिसार' नाटक, इन दो नाटको का स्पष्ट उल्लेख मिलता है। पाणिनि के सूत्र में (१) शिलाली और (२) कृशाश्व नामक दो आचार्यों के नाम प्राप्त हैं किन्तु नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी उनकी स्थापनाओं का, कृतियों के अभाव में कोई ज्ञान नहीं है।

ईसा के लगभग चार सौ वर्ष पूर्व भास ने तेरह नाटकों की रचना की थी। अश्वघोष के नाटक लगभग इसी काल के हैं। ईसा की पहिली शताब्दी से

१. दृष्टव्य 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध'
२. (मैक्समूलर वर्जन ऑफ रिग्वेद वाल्यूम फर्स्ट, पृ० १७३.)
३. यजुर्वेद संहिता ३० वाँ अध्याय छठा मंत्र
४. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी-नाट्य साहित्य, पृ० ५
५. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास पृ० ४३

चौथी शताब्दी तक संस्कृत नाटक अपने विकास के चरम रूप में प्राप्त हैं। कालिदास, भवभूति, हर्षदेव आदि महाकवियों द्वारा ससारप्रसिद्ध नाटकों का प्रणयन किया गया।

इसके पश्चात् तेरहवीं शताब्दी तक नाटकों और विशेषतया साहित्यिक नाटकों का सामान्य स्वरूप ही सामने आता है। लोक-भाषा के साथ लोक-नाटकों ने जिस रूप में जन जीवन को प्रभावित किया, हिन्दी नाटकों का उनसे भी घनिष्ठ सम्बन्ध है।

अध्याय : तीन

भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाटक

हिन्दी नाटक

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में हिन्दी नाटकों के सम्बन्ध में टिप्पणी करते हुए लिखा है कि 'हिन्दी भाषा में वास्तविक नाटक के आकार में ग्रथ की सृष्टि हुए पच्चीस वर्ष से विशेष नहीं हुए'।^१ उस समय उपलब्ध नाट्य-साहित्य के आधार पर भारतेन्दु का यह मत बनना स्वाभाविक है, किन्तु भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाटकों का परिचय प्राप्त करने के लिए उपलब्ध नाट्य-सामग्री के आधार पर हुए अनुसंधान को दृष्टिगत रखते हुए यह कहना समीचीन होगा कि हिन्दी नाटक का आविर्भाव विक्रम की तेरहवीं शताब्दी में हो गया था। डा० दशरथ ओझा का मत है कि 'पिछले पच्चीस वर्षों में प्राचीन हस्तलिखित पुस्तकों के अनुसंधानकर्ता विद्वानों ने इतना साहित्य उपलब्ध कर लिया है, जिससे सिद्ध होता है कि हिन्दी का नाट्य-साहित्य विक्रम की तेरहवीं शताब्दी में प्रारम्भ हो गया था। सत्रहवीं से उन्नीसवीं शताब्दी तक मिलने वाला नाट्य-साहित्य उसी परम्परागत नाट्य-साहित्य की एक शाखा है जो विक्रम की तेरहवीं शताब्दी से लेकर अब तक प्रवाहित होती चली जा रही है'।^२ डा० मानुदेव शुक्ल का मत है कि चौदहवीं शताब्दी के आसपास से हिन्दी का प्रारम्भिक मौलिक तथा अनूदित नाटक साहित्य मिलता है। मैथिली तथा हिन्दी के ये नाटक प्रायः पद्य-प्रधान थे।^३ हिन्दी के साहित्यिक नाटकों ने यद्यपि अपनी मूल भाषा संस्कृत से ही प्रेरणा ग्रहण की है, तथापि भाषाओं में साहित्यिक नाटकों की रचना के पूर्व हमारे देश में

१. भा० ग्रं०, पृ० ७५२

२. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० ८१

३. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० ६

सदियों से जन-नाटको का अभिनय हो रहा था, यही कारण है कि लोकप्रिय भाषा-नाटको में संस्कृत और जन-नाटको के संयुक्त रूप को स्पष्टतः देखा जा सकता है।

नाटक की मूल प्रवृत्ति अभिनय है और लोक में अभिनय की प्रवृत्ति आदिकाल से प्राप्त है, चाहे उसका रूप किसी सामान्य ही प्रकार का क्यों न रहा हो। लोक में मनोविनोद के अपनी रुचि, परिवेश और कालानुसार अभिनय-रूप प्रचलित रहे हैं। आज का उमीक्षक अभिनय की इस परिपाटी को मंच से जोड़कर लोक-मंच या जन-मंच के नयम से अध्ययन करता है और अंग्रेजी परिपाटी के अनुसार उसे ग्रामीणों के क्रियाकलापो तक सीमित रखता है। आदिम अवस्था से जन अथवा लोक-प्रवृत्ति भिन्न प्रकार की प्रवृत्ति है। हिन्दी नाटको के उद्भव में लोक-नाटको का महत्त्वपूर्ण पूर्ण योग रहा है। यदि यह कहा जावे तो अत्युक्ति न होगी कि अपने प्रकृत-भाषा विकास में संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश से जिस प्रकार हिन्दी ने स्वरूप ग्रहण किया, उसी प्रकार संस्कृत नाट्य-परम्परा के समानान्तर बनी नाट्य-शैली से हिन्दी नाटको ने स्वरूप ग्रहण किया और संस्कृत के साहित्यिक नाटकों के सम्पर्क से हिन्दी नाटकों का वास्तविक रूप उमर सका।

लोक-नाटक और हिन्दी-नाटकों का प्रारम्भिक रूप

एक समय में जब नाटक या लोक-नाटकों का स्वरूप साहित्यिक नाटको से बिलकुल भिन्न रहता है, वही कालान्तर में साहित्यिक रूप में स्थापित हो जाता है, किन्तु जन-नाटकों का सृजन साहित्यिक नाटकों के साथ-साथ भी होता ही रहता है। संस्कृत के नाटक और प्रचलित जन-नाटको के सम्बन्ध में डा० कीथ ने लिखा है कि संस्कृत में जो नाटक मिलते हैं, वे जन-भाषा से बहुत भिन्न थे और उस भाषा के स्वरूप को समझना जनता के लिए प्रायः असम्भव था। केवल अल्प-संख्यक शिष्टवर्ग उस भाषा को समझने में समर्थ था और उसी उच्च पदस्थ अल्प-संख्यक पठित-समाज के लिए साहित्यिक नाटक लिखे जाते थे।^१ इन साहित्यिक नाटकों को प्रभावित करने में अथवा उनको लोकानुकूल करने में जन-नाटक अपना प्रभाव निश्चित ही डालते रहे होंगे। केवल हिन्दी के नाटको के सम्बन्ध में यह कथन प्रामाण्य नहीं है, अपितु अंग्रेजी आदि सभी भाषाओं के नाटकों पर लोक-नाटकों के प्रभाव को देखा जा सकता है।

डा० दशरथ श्रीभा का मत है कि हिन्दी नाटक की परम्परा के मूल स्रोत वे जन-नाटक ही हैं, जो स्वांग आदि नाम से अपने प्राचीन रूप में अब तक

१. दृष्टव्य केम्ब्रिज हिस्ट्री आफ इंग्लिश लिटरेचर, वाल्यूम ५, पृ० २३

विद्यमान हैं। क्रमशः इन जन-नाटकों की एक शाखा ने विकसित होकर साहित्यिक रूप धारण किया। इस चिरंतन प्रवाह में काल तथा देश के सयोग से संस्कृत आदि भाषाओं के स्रोत भी आ मिले।^१ किन्तु डा० मानुदेव शुक्ल डा० ओझा के मत से सहमत न होकर हिन्दी नाटकों की रचना संस्कृत नाटकों के प्रभाव के फलस्वरूप मानते हैं। वस्तुतः हिन्दी नाटक न तो केवल जन-नाटकों के ही विकसित रूप हैं और न संस्कृत नाटकों के अनुवाद या परम्परा के अनुवर्ती भाषा-नाटक। हिन्दी के नाटक अपने मूल में लोक-प्रभावों और शिष्ट शैलियों को समावृत करते हुए चले हैं। फलतः कहीं पर उनमें लोकतंत्रीय रूप उभर आये हैं तो कहीं पर शुद्ध साहित्यिक और पठनीय रूप। भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाटकों पर दृष्टिगत करने से पूर्व हिन्दी नाटकों को विरासत में मिले उन लोक-नाटकों से परिचित होना समीचीन होगा, जिनसे हिन्दी नाटकों के सूत्र घनिष्ठ रूप में सम्बद्ध हैं।

हिन्दी के साहित्यिक नाटकों का सम्बन्ध लीला-नाटक और स्वांग से रहा है। धार्मिक अथवा लीला-नाटकों के मूल में रास और सामाजिक लोक-मानस के प्रतिनिधि स्वांग आदि लोक-नाटकों ने हिन्दी के साहित्यिक नाटकों को प्रभावित किया है। जन-नाटकों ने मध्यकालीन तथा परवर्ती सभी भाषाओं के नाटकों को प्रभावित किया है, यथा— बंगला में जात्रा और कीर्तनियाँ नाटक; बिहारी में विदेशिया; अवधी, पूर्वी हिन्दी, ब्रज तथा खड़ी बोली में रास, नौटंकी, स्वांग, माँड; राजस्थानी में रास, भूमर, ढोला-मारु; गुजराती में भवाई; मराठी में ललिते और तमाशा, तमिल में भागवतु मेला आदि। इन जन-नाटकों में नाटक के पूर्ण अवयव प्राप्त नहीं हैं, और यह अस्वाभाविक भी नहीं है क्योंकि कहीं सगीत, कहीं नृत्य, कहीं नकल आदि की अपनी विशेषता ही उन्हें लोक-जीवन से घनिष्ठता से संयुक्त किये हुए है। साहित्यिक रूप प्राप्त होने पर निश्चित ही उसका संस्कारित रूप ही हमारे सामने आता है। हिन्दी नाटकों को प्रभावित करने वाले जन-नाटकों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :—

यात्रा नाटक

जन-नाटकों का सबसे प्राचीन रूप धार्मिक उत्सवों के अवसर पर आयोजित गीत, नृत्य आदि की परम्परा में प्राप्त है। यात्रा-नाटक ऐसे ही किसी नृत्य-उत्सव का नाम प्रतीत होता है, जो शोभा-यात्रा आदि के अवसर पर अभिनीत होता होगा। ई० पी० हारविज के मतानुसार वैदिक युग यात्रा-नाटक से परिचित

था। ऋग्वेद में देवताओं की स्तुति संगीतमय जुलूस में हुआ करती थी।^१

डा० कीथ का विचार है कि संस्कृत नाटको का मूल यज्ञमन्त्रन्धी सवादी में नहीं है, अपितु इन यात्रा-नाटको में है, जिन्होंने विद्वानों को प्रभावित किया और एक नई नाट्य-शैली का जन्म हो सका। बंगाल में सैकड़ों वर्षों तक इन यात्रा-नाटकों की प्रसिद्धि रही है। हिन्दी नाटक यात्रा-नाटकों से अप्रत्यक्ष रूप में ही प्रभावित माने जा सकते हैं।

स्वांग नाटक

हिन्दी नाटकों को प्रभावित करने वाले जन-नाटको में स्वांग, माँड़ आदि नाट्य-रूप रंगमंचीय दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण हैं। रंगमंच की दृष्टि से इन नाट्य-रूपों का उल्लेख नवीं शताब्दी में ही प्राप्त हो जाता है। नवीं शताब्दी में हिन्दी अपना स्वरूप ग्रहण कर रही थी और उस अवसर पर स्वांग-नाटकों का उल्लेख जन-नाटकों की अभिरुचि का परिचायक है। स्वांग का लेखबद्ध विवरण १८१९ ई० के पूर्व नहीं मिलता है। डा० भानुदेव शुक्ल के मतानुसार स्वांग, नौटकी और भगत रीतिकालीन नाट्याभिव्यक्ति है, जो भक्ति-काल के उपरान्त ऐहिक उद्दाम श्रृंगारिक प्रवृत्तियों के फलस्वरूप जन्मी।^२ स्वांग आदि नाट्य-रूपों के मूल में श्रृंगार-वृत्ति के स्थान पर "नकल" की वृत्ति ही प्रधान मानी जा सकती है। अनुकरण या नकल के आधार पर रचे स्वांग, नौटकी आदि नाटको के रंगमंचीय रूप इतने प्रधान हो गये कि इनका कथ्य-परक रूप प्रायः गौण हो गया।

स्वांग की भाँति माँड़ नाट्य-रूप का उल्लेख ग्रामीण अंचल में प्राप्त होता है। यह एक प्राचीन पारम्परिक लोक-नाट्य है। विद्वानों का विचार है कि संस्कृत रूपकों में "भाण" लोक-नाट्य रूपों में माँड़ के नाम से प्रसिद्ध हो गया।

रास, नाट्यरासक और रासक

हिन्दी प्रदेश में रास एक प्राचीन लोक-प्रचलित नाट्य-रूप है। रास को प्रेक्षाणक, हल्लीश आदि के रूप में उल्लेखित किया गया है। जैन-ग्रंथागारों से जो सामग्री प्राप्त हुई है उसमें रास नाटको का उल्लेख हुआ है। रास के संदर्भ में लीला-नाटकों का सम्बन्ध भागवतधर्म में भी माना गया है। रास-नाटको के कथ्य की दृष्टि से दो रूप प्राप्त होते हैं, १-धर्म-प्रधान रास, २-श्रृंगार-प्रधान या लौकिक रास।

१. दि इन्डियन थियेटर, पृ० १७८

२. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० २६०

धर्म-प्रधान रास नाटकों में सोलहवीं शताब्दी में बल्लभाचार्य एवं हितहरिवंश आदि भक्त-आचार्यों ने कृष्ण के लोकरजक पक्ष को कथानक के माध्यम से नये रूप में प्रकट किया, जिसकी नृत्य-नाट्य जैली मानी जा सकती है। "रास" महारास इस दृष्टि से प्रतिष्ठित नाटको में स्थान पा सके।

नाट्य-रासक और रासक के सम्बन्ध में साहित्य-दर्पण में लक्षण प्राप्त हैं। नाट्य-रासक में एक अंक होता है, नायक उदात्त और पीठमर्द होता है। नायिका वासक-सज्जा होती है। यह एक हास्यरस-प्रधान नाट्य-रचना होती है। इसमें मुख और निर्वहण सधियाँ तथा लास्य के दसो अंग मिलते हैं।^१ इसके अतिरिक्त अन्य ग्रंथों में इसके लक्षण की विस्तार से चर्चा की गयी है। संस्कृत में भास के "बाल-चरित" बाण के "हर्ष-चरित", भट्टनारायण के "वेणी-संहार" में 'रासक' का उल्लेख हुआ है।

हिन्दी में लिपिवद्ध रास-नाटको की अत्यल्प सामग्री ही प्राप्त है।

हिन्दी का मौलिक और अनुवादित नाट्य-साहित्य

(हिन्दी-मैथिली-नाटक) हिन्दी नाटक का परिवार हिन्दी के व्यापक रूप की भाँति अत्यंत विस्तृत है। चौदहवीं शताब्दी के भास-गाम हिन्दी का प्रारम्भिक मौलिक तथा अनूदित नाटक-साहित्य मिलता है।^२ डा० दशरथ ओझा ने लिखा है कि इतिहास-लेखको की यह धारणा थी कि हिन्दी-नाटक-साहित्य उन्नीसवीं शताब्दी से उत्तरोत्तर वृद्धि करता चला आ रहा है। इसके पूर्व मिलने वाले नाटको को नाटक की परिधि के बाहर इस कारण रखा जाता है, क्योंकि वे काव्यमय हैं और बहुतों में तो पात्र भी नहीं हैं, केवल आद्योपान्त कविता ही है। दूसरी बात यह है कि कुछ नाटको पर संस्कृत का इतना प्रभाव है कि उन्हें हिन्दी का नाटक कहना ही नहीं चाहिये।^३

किन्तु प० हरप्रसाद शास्त्री तथा डा० बागची की शोध-सामग्री के आधार पर यह माना जाने लगा है कि सोलहवीं शताब्दी तक देशी भाषा अर्थात् मैथिली में नाटक भली-भाँति विकसित हो चुके थे। चौदहवीं शताब्दी में (लगभग १३८७ ई० में) महाकवि विद्यापति ने "रुक्मिणी-हरण" तथा "पारिजात-हरण" की रचना की। डा० प्रियतरन के अनुसार विद्यापति पहिले व्यक्ति थे जिन्होंने

१. साहित्य-दर्पण, प्रथम परिच्छेद, पृ० ३६७

२. भा०-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० ६

३. हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास, पृ० ५५७

संस्कृत-संवादों के मध्य देशी भाषा के गाने यत्र-तत्र रख दिये हैं।

इसके पूर्व तेरहवीं शताब्दी में राजनैतिक पराभव के कारण मिथिलेश महाराज हरिसिंह देव नेपाल में आश्रय प्राप्त करने चले गये थे। नेपाल में राज्य शक्ति प्राप्त कर लेने के पश्चात् मिथिला देश के विद्वानों को नेपाल में आमंत्रित किया जाने लगा और इस प्रकार राजाश्रय में मिथिला-नाटकों का प्रणयन हुआ। सोलहवीं शताब्दी में महाराज विश्वमल्ल (राज्यारोहण १५३३ ई०) के सम्मुख 'विद्याविलाप' अभिनीत किया गया। इसके पश्चात् तो मैथिल नाटकों की एक समर्थ सूची प्राप्त होती है।

उड़ीया एवं असमिया नाटकों में हिन्दी

पन्द्रहवीं शताब्दी में उड़ीसा के शासक महाराज कपिलेन्द्र देव ने "परशुराम-विजय" नाटक लिखा। इस नाटक में कविता के रूप में जिस भावानु-भूति का चित्रण किया गया है, वह मैथिल-कौकिल विद्यापति की परम्परा का ही प्रतिफल है। इसी प्रकार पन्द्रहवीं शताब्दी के मध्य में आसाम में एक प्रतिभाशाली कवि शंकरदेव उत्पन्न हुए। शंकरदेव ने 'रास-यात्रा' (ब्रज की रास-शैली पर) 'कालिय-दमन', 'रासविजय', 'रुक्मिणीहरण', 'केलिंगोपाल', 'पत्नीप्रसाद', 'पारिजात-हरण' नाटकों की सृष्टि की।

संस्कृत और उसके पश्चात् प्राकृत-अपभ्रंश की रचनाओं में परवर्ती भाषा-रूपों के दर्शन होते हैं। इन रचनाओं में जननाट्य-शैली और संस्कृत की साहित्यिक शैली दोनों के सम्मिलित प्रभावों की झलक दिखाई पड़ती है। हिन्दी की इन शाखाओं में अधिकतर लोक-नाट्य का प्रभाव है तथा संस्कृत के भक्ति-प्रभाव-युक्त भाषा-नाटकों में साहित्यिकता का। राजाश्रय में साहित्य के आनन्दपक्ष तथा लोक के विनोदपक्ष का समन्वय भारतेन्दु-पूर्व-हिन्दी नाटकों में प्राप्त है। इस दृष्टि से एक तालिका परिशिष्ट में दी जा रही है जिससे भारतेन्दु-पूर्व प्राप्त सभी नाटकों का मक्षिप्त विवरण प्राप्त किया जा सकता है।

हिन्दी का आदि साहित्यिक नाटक

हिन्दी के आदि साहित्यिक नाटक के सम्बन्ध में विद्वानों ने भिन्न-भिन्न राय व्यक्त की है। डा० दशरथ ओझा के मतानुसार सदेश-रासक, और उसकी परम्परा का 'गद्यसुकुमार-रास', आचार्य शुक्ल के मतानुसार 'आनन्द-रघुनन्दन' एवं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के मतानुसार "नहुष" हिन्दी का आदि साहित्यिक नाटक है।

यहाँ तीनों ही नाटको की प्राप्त-सामग्री पर विचार करना समीचीन होगा
संदेश-रासक

विक्रम की तेरहवीं शताब्दी में अहहमाण (अब्दुल रहमान) कवि द्वारा रचित "संदेश-रासक" अपभ्रंश-मिश्रित पश्चिमी राजस्थानी में लिखा एक ऐसा नाटक है, जिसे हिन्दी का आदि साहित्यिक नाटक माना जा सकता है । डा० दशरथ ओझा ने लिखा है कि यह ग्रंथ नाटक-साहित्य के अन्तर्गत ही रखा जाना चाहिये । उसको श्रव्य-काव्य ही मानना उपयुक्त है, ग्रंथ के उद्धरणों से यह तथ्य प्रगट भी होता है ।^१

डा० रामसिंह तोमर ने अपने ग्रंथ, 'प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य' में संदेश-रासक की विस्तार से समीक्षा की है ।^२ उन्होंने लिखा है कि कालिदास के मेघदूत की तरह संदेश-रासक २२३ पद्यों में प्राप्त संदेश-काव्य है । तीन प्रक्रमों में कवि ने कृति को विभक्त किया है । प्रथम चालीस पद्यों में मंगलाचरण तथा भूमिका में अपनी कृति-रचना के औचित्य का प्रसंग है । मुख्य विषय का प्रारंभ विजयनगर की एक विरहिणी नायिका के वर्णन से होता है । वह एक पथिक द्वारा, जो मामोरू नगर से आया था और खभात तीर्थ जा रहा था, अपने पति को संदेश भेजना चाहती है । अपने दुःख का वर्णन कर, वह पथिक को प्रिय वचनों से युक्त संदेश कहने की विनती कर, आशीर्वाद देकर उसे बिदा करती है । उसी समय दक्षिण दिशा से वह अपने पति को आता हुआ देखती है । हर्ष से वह उल्लसित हो जाती है । पाठकों की मंगलकामना करता हुआ कृतिकार ग्रंथ को समाप्त करता है ।^३

डा० तोमर का विचार है कि 'संदेश-रासक' सरल साहित्यिक अपभ्रंश में निर्मित है, कृति में देशी तथा ध्वन्यात्मक शब्दों के बड़े स्वाभाविक प्रयोग हुए हैं । संदेश-रासक की टीप सं० १४६५ की लिखी हुई प्राप्त है, अतः इसके पूर्व ही कृति की रचना हुई होगी ।

डा० दशरथ ओझा का मत है कि नाटकत्व से परिपूर्ण यह रासक आशीर्वचन के साथ समाप्त होता है । यह रासक पूर्णतया विकसित नाटको के प्रारम्भिक काल का वह रूप है जिसमें श्रव्य-काव्य अभिनय कला की सहायता से

१. हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, पृष्ठ ८१

२. प्राकृत अपभ्रंश साहित्य, पृ० २००

३. श्रव्य साहित्य, पृ० २०१

दृश्य-काव्य में परिणत हो रहे हैं।^१

संदेश-रासक की परम्परा में “गद्यसुकुमार-रास” नामक दूसरी रचना का उल्लेख डा० ओझा ने किया है। यह रास-ग्रंथ उस काल का है जब ग्राम्य अश्रम और राजस्थानी का प्रायः सधिकाल था। इसका रचना काल स० १३३० वि० के आस-पास माना जाता है। इस रास में रास के सभी तत्त्व विद्यमान हैं। इस का प्रारम्भ मंगलाचरण से व अन्त आशीर्वाचन से होता है, जो नान्दी और भरत-वाक्य से मिलता-जुलता है।

निष्कर्ष रूप में डा० ओझा ने लिखा है कि यदि हमारा यह अन्वेषण मान्य हो तो हिन्दी-साहित्यिक नाटक का उत्पत्ति-काल सत्रहवीं शताब्दी के स्थान पर तेरहवीं शताब्दी संवत् १२६६ वि० मानना होगा एतदर्थ नाटक के इस विकसित रूप में विरचित यह “गद्यसुकुमार-रास” ही हमारे अनुसन्धान के फलस्वरूप प्रथम नाटक सिद्ध होता है।^२

डा० भानुदेव शुक्ल के मतानुसार संदेश-रासक या अन्य रास-ग्रंथों को नाटक की कोटि में रख कर उसे प्रथम हिन्दी का नाटक मानना उचित नहीं प्रतीत होता।^३ तदपि हिन्दी नाटक-परम्परा के मूल स्रोतों तक पहुँचने का यह प्रयास स्तुत्य है और इससे अनेक नये निष्कर्ष सामने आ सकते हैं।

आनन्द-रघुनन्दन

उपर्युक्त सूची में संस्कृत-प्रभाव के आधार पर रची नाट्य-रचनाओं में बहुत सी अनुवादित हैं और आनन्द रघुनन्दन को छोड़कर प्रायः सभी रचनाएँ नाट्य-तत्त्वों से हीन हैं। प्रायः ये पद्य में रची गई हैं और इन्हें पद्य-संवाद ही कहना उपयुक्त प्रतीत होता है। आनन्द-रघुनन्दन में नाट्य-तत्त्वों को विद्वानों ने खोजने की कोशिश की है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में प्रकट किया है कि ‘भारतेन्दु के पहले ‘नाटक’ के नाम से जो दो-चार ग्रंथ ब्रजभाषा में लिखे गये थे, उनमें महाराज विश्वनार्थसिंह के आनन्द-रघुनन्दन नाटक को छोड़कर और किसी में नाटकत्व नहीं है।^४ सर्वश्री गुलाबराय, ब्रजरत्नदास आदि का मत है कि ‘आनन्द-रघुनन्दन’ ही हिन्दी का सर्व प्रथम नाटक है। इस मत का आधार यह है कि नाटक संस्कृत की नाट्य-शैली पर रचा गया है, जिसमें नान्दी, सूत्रधार,

१. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० ८३
२. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० ८४
३. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृष्ठ ७
४. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४५३

विष्कंभक आदि उसी रूप में उपलब्ध हैं। लोक-नाट्य-परम्परा से यह नाटक सिन्धु कोटि का ही है।

आनन्द-रघुनन्दन नाटक के रचयिता रीवा के महाराज विश्वनाथसिंह (जन्म सं० १८४६) हैं। महाराज विश्वनाथसिंह के पिता महाराज जयसिंह भी साहित्यानूरागी थे और साहित्य-मूजन में सलग्न थे। पूरा राजपरिवार रामोपासक था। कुँवर विश्वनाथसिंह आनन्द-रामायण-काव्य की रचना कर चुके थे। उसके पश्चान् उन्होंने संस्कृत शैली के अनुकरण पर आनन्द-रघुनन्दन की सृष्टि की। यद्यपि रास सम्बन्धी अनेक पद्यबद्ध नाटक रास-शैली में प्राप्त थे, किन्तु संस्कृत नाटको की परिपाटी पर यही एक नाटक है, जिसमें संस्कृत शैली का पूर्ण अनुसरण किया गया है। अंग्रेजी अनुवाद के माध्यम से संस्कृत के नाटकों का पुनर्जीवन का कार्य उस काल में प्रारंभ हो गया था। डा० ओम्का का मत है कि यूरोप में संस्कृत नाटकों की प्रशंसा देखकर भारतीय विद्वानों का ध्यान पुनः उनकी ओर आकर्षित हुआ। 'शकुंतला' नाटक के अंग्रेजी अनुवाद का सफल अभिनय रंगमंच पर होने और उसकी सर्वत्र चर्चा फैलने से संस्कृत नाटको के प्रति श्रद्धा बढ़ी। बंगाल में रामनारायण तर्करत्न ने संस्कृत शैली पर बँगला में नाटक की रचना प्रारंभ कर दी थी। ऐसे पुनरुत्थान के युग में नाट्य-शास्त्र के नियमों के आधार पर नाटक लिखना श्रेयस्कर समझा गया। परिणाम यह हुआ कि विश्वनाथ जी ने अपना नाटक नये दृष्टिकोण से लिखना प्रारंभ किया।^१

आनन्द-रघुनन्दन नाटक तुलसीदास कृत रामायण के क्रम में सात अंको में समाप्त होता है। प्रत्येक अंक में अनेक दृश्य हैं। दृश्य-परिवर्तन के साथ कथासूत्र भी विकसित होता चलता है।

ऐसा प्रतीत होता है कि इस नाटक की रचना के पूर्व महाराज विश्वनाथसिंह ने राम-कथा विषयक प्रायः समस्त काव्य और नाट्य-ग्रंथों का अध्ययन किया था। संस्कृत भाषा में नाटककार ने रंगमंच संकेत दिये हैं तथा पात्रों के अनुसार भाषा का प्रयोग किया है। यह भी भरत मुनि के नाट्य-सिद्धांत के अनुरूप ही हैं, किन्तु उससे नाटक में ग्रामीण भाषा, अपभ्रंश, मैथिली, महाराष्ट्री, कर्नाटकी, द्राविडी, पेशाची आदि भाषाओं का प्रयोग हुआ है। आनन्द-रघुनन्दन के नायक रामचन्द्र हैं और रामचन्द्र अयोध्या से लंका तक यात्रा करते हैं, मध्य में मिलने वाले विविध भाषा-भाषियों से उनकी ही भाषा में कथोपकथन प्रस्तुत किया गया है।

१. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० १४१

इस नाटक में वीर रस प्रमुख है, साथ ही करुण और भयानक रस अंगीभूत होकर आये हैं। इस नाटक में कहीं-कहीं हास्य की योजना भी की गई है। भाषा ब्रज है तथा शैली काव्यात्मक। पद्य की प्रधानता है किन्तु गद्य का प्रयोग शास्त्रीय रीति से किया गया है। नान्दी, सूत्रधार, विष्कम्भक, भरतवाक्य हिन्दी नाटको में प्रथम बार स्थान पा सके हैं। यद्यपि इसमें पात्रों को बहुलता है, तथापि भाषाओं के प्रयोग में अस्वाभाविकता भी कहीं-कहीं उभरी है। शैली पर काव्यात्मक प्रभाव अधिक है, नाटक प्रभाव वही क्षीण हो जाता है।

नहुष

भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाटको में 'नहुष' के नाम का उल्लेख भी हिन्दी के प्रथम नाटक के रूप में हुआ है। भारतेन्दु ने प्रकट किया है कि यद्यपि नेवाज कवि का 'शकुतला' नाटक, वेदान्त विषयक भाषा ग्रंथ 'समयसार' नाटक, ब्रजवासी दास के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' प्रभृति नाटक के भाषा-अनुवाद नाटक नाम से अभिहित है, किन्तु इन सभी की रचना काव्य की भाँति है, अर्थात् नाटक-रीत्यानुसार पात्र-प्रवेश इत्यादि कुछ नहीं है। भाषा-कविकुल-मुकुट माणिक्य देव कवि का "देव-माया-प्रपञ्च" नाटक और श्री महाराज काशिराज की आज्ञा से बना हुआ 'प्रभावती' नाटक तथा श्री महाराज विश्वनारायणसिंह रीवा का 'आनन्द-रघुनन्दन' नाटक यद्यपि नाट्य-रीति से बने हुए हैं किन्तु नाटकीय यावत् नियमों का प्रतिपालन इनमें नहीं है और ये छंदप्रधान ग्रंथ हैं। विशुद्ध नाटक रीति से पात्रप्रवेशादि नियम-रक्षण-द्वारा भाषा का प्रथम नाटक मेरे पिता पूज्य-चरण श्री कविवर गिरधरदास (वास्तविक नाम बाबू गोपाल चन्द जी) का है।^१

"नहुष" नाटक की रचना किस सन् में हुई? भारतेन्दु ने लिखा है कि जिस समय नहुष रचा जा रहा था, तब वे सात वर्ष के थे। इसका अर्थ यह है कि इसकी रचना १८५७ ई० में हुई। राधाकृष्ण दास ने "हिन्दी का पहला नाटक" नामक लेख में 'नहुष' का रचना-काल ईसवी सन् १८४१ लिखा है।^२ आचार्य शुक्ल ने गिरधरदास का जन्म सन् १८३३ ई० लिखा है। ऐसी स्थिति में राधा-कृष्ण दास जी के मत को मानना समीचीन नहीं है।

'नहुष' नाटक लुप्तप्राय हो गया था किन्तु सौभाग्य से काँकरोली में इसकी एक हस्तलिखित प्रति मिल गई है। इस प्रति में नाटक में प्रस्तावना तथा छः अंक हैं। इसकी कथावस्तु महाभारत के उद्योग तथा अनुशासन पर्वों के आधार पर

१. भारतेन्दु ग्रंथावली, पृ० ७५२

२. हिन्दी का पहला नाटक, ना० प्र० पत्रिका, नवाँ भाग, १९०५ ई०

निर्मित है। डा० दशरथ श्रीभा के उक्त कथन से अभी तक प्रचलित बहुत-सी चारणाएँ निराधार हो जाती हैं। पूर्व में इसी अनुमान पर इसकी समीक्षा की जाती थी कि इसका कुल एक अंक प्राप्त है अथवा सामग्री प्राप्त नहीं है।

'नहुष' नाटक का प्रारम्भ इन्द्र और वृत्रासुर के मग्नम से होता है। वृत्रासुर की मृत्यु से इन्द्र को ब्रह्म-हत्या लगती है। उसके रिक्त सिंहासन पर नहुष को बैठाना, प्रयत्न है। नहुष को हटाकर इन्द्र को पुनः सिंहासन पर बैठाने का षड्यंत्र प्राप्त्याशा है। नहुष का शापभ्रष्ट होना तथा सिंहासन रिक्त करना नियताप्ति है और इन्द्र का पुनः सिंहासन पाना फलागम है। इसी प्रकार प्रथम अंक में इन्द्र को ब्रह्म-हत्या लगना, उसका भागना, यह समाचार बीज है, नहुष का इन्द्र-पद पाना बिन्दु, इन्द्राणी पर मुग्ध होकर उसे प्राप्त करने का नहुष का प्रयत्न पताका है और उसका शापभ्रष्ट होना प्रकरी है। इन्द्र का पुनः इन्द्रासन प्राप्त करना कार्य है।

आनन्द-रघुनन्दन की ही भाँति 'नहुष' नाटक में नान्दी, सूत्रधार, प्रस्तावना आदि मिलते हैं।

उपर्युक्त दोनों नाटकों के सम्बन्ध में कोई निश्चित मत स्थिर किया जाना संभव नहीं है, क्योंकि 'आनन्द-रघुनन्दन' पद्य-प्रधान होने से 'रास-परम्परा' की ओर झुका हुआ प्रतीत होता है, जबकि 'नहुष' शुद्ध साहित्यिक शैली का गम्भीर नाटक प्रतीत होता है और उसमें भी पद्य का प्रयोग हुआ है। काव्यात्मक नाट्य-रचनाओं में निर्विवाद रूप से यह स्वीकार किया जाना चाहिए कि 'नहुष' नाटक नाटकीय-तत्त्वों के आधार पर साहित्यिक नाटकों में पहला हिन्दी नाटक है।^१

डा० भानुदेव शुक्ल 'नहुष' को हिन्दी का प्रथम नाटक स्वीकार नहीं करते हैं। उसके स्थान पर उनके मत में 'आनन्द-रघुनन्दन' ही हिन्दी का प्रथम नाटक माना जाना चाहिए।^२ किन्तु डा० भानुदेव शुक्ल का मत 'नहुष' नाटक के

१. हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास, पृष्ठ १५०

२. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृष्ठ १३

दृष्टव्य—डा० भानुदेव शुक्ल आनन्द-रघुनन्दन को पहला हिन्दी नाटक मानते हैं। उन्होंने लिखा है—'नहुष' गद्य-भाषा के नाटकों में भी स्थान नहीं पा सकता है। काव्यात्मक नाट्य-रचनाओं में सर्वाधिक सफल रचना भले ही मान ली जाये; तथापि यह निर्विवाद रूप से स्वीकार करना होगा कि 'आनन्द-रघुनन्दन' को पर्याप्त नाट्य-तत्त्वों के कारण नाटक की कोटि में रखना होगा तथा पूर्व रचित नाटकों को नाटकीय-तत्त्वों के अभाव में नाटक की कोटि में न रखने के कारण 'आनन्द-रघुनन्दन' को 'हिन्दी का प्रथम नाटक' मानना उपयुक्त होगा।

अनुपलब्ध होने के कारण स्थापित हुआ प्रतीत होता है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने तत्कालीन परिस्थितियों के आधार पर 'नदृष' नाटक की रचना कालान्तर में रचे जाये वाले हिन्दी नाटकों की प्रेरणा का आधार स्वीकृत किया है । ऐसी स्थिति में 'नदृष' नाटक के सम्बन्ध में नए प्रकार से विचार करना उचित होगा ।

भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाटकों की तालिका में रास-शैली के नाटक, संस्कृत प्रभावों से युक्त नाटक तथा अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद ही प्रधान रूप से पाये जाते हैं, किन्तु उनमें पर्याप्त रूप से वे सूत्र प्राप्त हो जाते हैं जिनका उपयोग भारतेन्दु ने बदली हुई परिस्थितियों के अनुसार किया । भारतेन्दु ने यह अनुभव किया कि केवल संस्कृत परिपाटी पर नाटकों को ग्रहण करने की मनःस्थिति में भारतीय जनता नहीं है और न ही पारसी रगमच की 'इन्दरसभा' आदि अष्ट शैली ही हमारी नाट्यकला को हृदयगम कर सकती है । उन्होंने यथार्थवादी दृष्टि को अपना कर नाटक रचना की । फलतः उनके सहयोगियों ने भी उसी का अनुसरण किया ।

अध्याय : चार

भारतेन्दुयुगीन नाटक - वर्ण्य विषय ।

वर्गीकरण और प्रतिनिधि नाटकों का परिचय

भारतेन्दु और उनके समकालीन नाटककारों ने तत्कालीन सामाजिक, राजनैतिक परिस्थितियों से अपने को सम्बद्ध कर, प्राचीन परम्परा और संस्कृत नाट्य-शिल्प के महत्त्व को स्वीकार करते हुए भी, जिन नाटकों की रचना की वे सोद्देश्य तथा लोकमंगल की भावना से श्रौतप्रोत हैं । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का संपूर्ण जीवन हिन्दी को "नई चाल" में ढालने तथा नई विधाओं को जन्म देने और साहित्य-मञ्जु के द्वारा देशवत्सलता के आदर्श को स्थापित करने में ही बीता है, तथापि, हिन्दी नाटकों के समर्थ रचनाकार होने के नाते उनकी दृष्टि अपने समाज की परिस्थितियों और राजनैतिक, धार्मिक समस्याओं की ओर भी गई । वर्ण्य विषय की दृष्टि से भारतेन्दुकालीन नाटकों में समस्याओं की विविधता और सामिकता सर्वत्र व्याप्त होती है, यह बात दूसरी है कि सभी नाटककारों का शिल्प मले ही उसे उत्कृष्ट कृति के रूप में प्रस्तुत न कर सका हो ।

जैसा कि पीठिका भाग में भारतेन्दुयुगीन राष्ट्रीय, धार्मिक, सामाजिक परिस्थितियों का उल्लेख किया गया है -

मुसलमानों के शासनकाल से अंग्रेजों के शासनकाल में सामान्य जनता धार्मिक दृष्टि से अपने को स्वतन्त्र और अपने विश्वासों के प्रति श्रद्धा प्रकट करने में सक्षम अनुभव कर रही थी । उत्तरमध्यकाल में साहित्य-प्रतिभा धर्म के साथ शृंगार और रीति-परंपरा से सबद्ध हो गयी थी, किन्तु भारतेन्दु-युग में आकर, पठनपाठन और अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क के फलस्वरूप अपनी धार्मिक प्रवृत्ति को पुनः जागृत कर, आस्थावान भारतीय जनता को अपने धार्मिक विश्वासों को प्रकट करने लगी थी । समाज में धर्म के आधार पर ही पुनर्जागरण के कार्य को

आगे बढ़ाया जा सकता है, यह संभवतः उस काल के मत-प्रवर्तक और प्रबुद्ध व्यक्ति जानते थे। फलतः पौराणिक आख्यानों को लेकर अनेक नाटकों की सृष्टि की गयी, जिनमें धार्मिक सिद्धान्तों की पुष्टि, अपने इष्ट की लीला तथा जनता के मनोरंजन का समन्वित रूप दृष्टिगत होता है। राम और कृष्ण को चरित-नायक के रूप में प्रस्तुत किया गया।

एक ओर धार्मिक प्रवृत्ति के नाटकों की रचना हो रही थी तो दूसरी ओर धार्मिक और नैतिक अराजकता के कारण उस काल के नाटककारों का ध्यान समाज की ओर था। धार्मिक और सामाजिक समस्याओं के हल करने में उन्होंने संपूर्ण शक्ति ही लगा दी। साहित्यिक नाटकों की अपेक्षा प्रहसन और व्यंग रचनाओं की प्रधानता होने लगी। वास्तव में पाश्चात्य कॉमेडी के आधार पर भारतेन्दुयुगीन लेखकों ने सामाजिक और राजनैतिक कुरीतियों और दुर्बलताओं पर व्यंग किया। हिन्दी में इस प्रकार का प्रहसन भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का "वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति" है। मासाहारी, मद्यप, पशुबलि करने वालों का मजाक बनाया गया। इसी प्रकार निम्नलिखित विषयों पर अधिक प्रहसन लिखे गये :-

बहुविवाह, वेश्यावृत्ति, बालविवाह, मित्रियों की हीनदशा, अविद्या, मूढखोरी, आचारहीनता, पश्चिमी खानपान, फैशन और अंग्रेजी शिक्षा, सामाजिक और धार्मिक कर्मकाण्ड, पुत्रोहितो, पण्डों और ज्योतिषियों का आधिपत्य, स्वार्थ का ध्यान रखकर दान, आदि।

प्रहसनो द्वारा समाज-मुद्धार का आन्दोलन पश्चिम में पहले से प्रचलित था। भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने उसमें प्रभावित होकर बहुतायत में ऐसे नाटकों की रचना की, यद्यपि यह प्रश्न विचारणीय है कि समाज-मुद्धार का यह प्रयोग मात्र प्रलाप ही सिद्ध हुआ। न उसमें साहित्यिक नाटकों को कोई गरिमा प्राप्त हुई और न सामाजिक चेतना को ही बल मिला, किन्तु तत्कालीन समाज के मानसिक दौर्बल्य को इन हास्यरसात्मक ग्रंथों ने शिथिल किया, इसमें दो मत नहीं हो सकते।

सामाजिक जीवन में उत्थान और जनजागरण की भावना से प्रभावित होकर, इस काल में बहुत कम किन्तु महत्वपूर्ण ऐतिहासिक नाटकों की सृष्टि भी हुई। ऐतिहासिक और राजनैतिक नाटक की मूल प्रेरणा देशवत्सलता की भावना के फलस्वरूप ही मानना उचित होगा। स्वयं भारतेन्दु ने अनुवाद के लिए तथा मौलिक रचना के लिए ऐसे पात्रों और कथानकों को चुना, जिनमें इतिहास के

संदर्भ में अपने देश पर मिटने की आश और धर्म तथा जाति-रक्षा के लिए समर्पण का भाव था। देगवत्सल नाटकों की दूसरी श्रेणी राष्ट्रीय नाटकों की है, जिसमें देश की वास्तविक स्थिति को लेखकों ने प्रस्तुत करने की चेष्टा की। फलतः नाटक में सामाजिक और धार्मिक वर्ष विषय ही नहीं आए बल्कि राष्ट्रीय और ऐतिहासिक वर्ष विषयों पर भी नाट्य-रचना हुई। सामाजिक नाटकों को एक प्रकार से समस्या-नाटक ही कहा जा सकता है, किन्तु बाद में जिस प्रकार के समस्या-नाटक पूर्व तथा पश्चिम में लिखे गये, उनसे भारतेन्दुयुगीन हास्य-व्यंग-प्रधान सामाजिक नाटक भिन्न हैं।

भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने संस्कृत की नाट्य-शैली के महत्व को पुनः स्थापन की दृष्टि से स्वीकार किया है, किन्तु नाटकों में प्राप्त रूपगत और शिल्पगत स्थितियों को दृष्टिगत रखते हुए यह कहा जा सकता है कि उन्होंने उस काल में प्रचलित पाश्चात्य नाटकों से भी प्रभाव ग्रहण किया। न तो ये नाटक नाट्यशास्त्रीय परंपरा के नाटक हैं और न ही वे पश्चिम की नकल, किन्तु तत्कालीन परिस्थितियों के अनुसार उनमें अपनी शैली ही विकसित हुई है। संस्कृत नाटकों की परंपरा में दुखान्त नाटकों के लिए कोई स्थान नहीं है, किन्तु भारतेन्दुयुगीन नाटकों में लौकिक प्रेमयुक्त और दुखान्त नाटक भी लिखे गए। इस दृष्टि में, हिन्दी नाटकों में यथार्थ के प्रारम्भ का प्रथम उत्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इन नाटकों ने पारसी कम्पनी के फूहड़ प्रेम-प्रसंग नाटकों को पीछे छोड़ दिया और नये रूप में इन प्रसंगों की अवतारणा की, यद्यपि ऐसे नाटकों की संख्या अधिक नहीं है।

वर्ष विषय, वाद तथा प्रभाव की दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन नाटकों को अनेक वर्गों में विभक्त किया गया है।^१

भारतेन्दु के नाटकों को वाद के विचार से पाँच भागों में विभक्त कर सकते हैं — (१) आदर्शवादी (२) यथार्थवादी (३) स्वच्छन्दतावादी (४) समाज-सुधारवादी (५) राष्ट्रवादी। भारतेन्दु के समसामयिक एवं परवर्ती नाटककारों ने इन पाँचों प्रकार की धाराओं को अधिक वेगवती बनाया। आगे चल कर आदर्शवादी नाटकों की दो धाराएँ हो गईं—पौराणिक और ऐतिहासिक।

डा० मनूनेत्र शुक्ल के मतानुसार भारतेन्दुयुगीन नाटकों का वर्गीकरण इस प्रकार किया गया है — (१) पौराणिक नाटक, (२) प्रेम-प्रधान नाटक

१. दृष्टव्य : डा० वनारथ श्रीवास्तव का मत, हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास,

(३) प्रतीक शैली के नाटक, (४) सामाजिक नाटक (५) प्रहसन (६) ऐतिहासिक नाटक । दृष्टव्य “भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य”

जितने प्रकार के नाटक भारत तथा अन्य देशों में प्राप्त हुए हैं और हो रहे हैं, उनका वर्गीकरण कई दृष्टियों से किया जा सकता है— (१) विषय (२) रंगमंच, (३) प्रदर्शन-विधि, (४) प्रभाव, (५) रचना, (६) उद्देश्य, (७) समाज या दर्शक तथा (८) पात्र ।

१. विषय के अनुसार नाटक निम्नलिखित प्रकार के हो सकते हैं :—

(क) पौराणिक (ख) ऐतिहासिक (ग) प्रतीकात्मक (घ) रूढ (ङ) मौलिक (सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक, वैज्ञानिक, धरेलू तथा नैतिक आदि) । इतने सब भेद होते हुए भी हम सामान्यतः विश्व के नाटकों को निम्नलिखित छः वर्गों में बाँट सकते हैं— (१) कथा-प्रधान (२) चरित्र-प्रधान (३) व्यापार-प्रधान (४) संगीत-प्रधान (५) उद्देश्य-प्रधान (६) संवाद-प्रधान ।^१

वस्तुतः कथावस्तु के आधार पर किया गया निम्नलिखित वर्गीकरण उचित प्रतीत होता है :—

(१) पौराणिक, (२) ऐतिहासिक, (३) सामाजिक और (४) प्रतीक नाटक ।

पौराणिक और ऐतिहासिक नाटक आदर्शवादी कहे जा सकते हैं । सामाजिक नाटकों में आदर्श और यथार्थ को लेकर तीन धाराएँ प्रवाहित हुईं— (१) प्रेम-प्रधान नाटक (२) सुधारवादी नाटक (३) प्रहसन, व्यंग आदि । और प्रतीक नाटक राजनैतिक घरातल पर रचे गए हैं ।

इस प्रकार भारतेन्दुयुगीन नाटकों का उपर्युक्त वर्गीकरण आलोच्यकाल में रचित नाटकों की समस्त सामग्री को अंगीकृत कर, कालान्तर में चलनेवाली हिन्दी नाट्य-परंपरा को प्रशस्त करता है । ‘बाद’ तथा शैली आदि के आधार पर भी भारतेन्दुयुगीन नाटकों का वर्गीकरण किया जा सकता है किन्तु हिन्दी नाटक के उस प्रारंभिक उत्थान-काल में इस आधार पर किया जाने वाला वर्गीकरण विशेष उपयोगी सिद्ध नहीं होगा, क्योंकि भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुसार कथावस्तु और पाश्चात्य नाट्यशास्त्र के अनुसार प्लॉट दोनों ही उस काल के प्रधान तत्त्व थे । पात्रों की सृष्टि में वैचित्र्य के लिए संभावनाएँ तो थी किन्तु सामाजिक सुधारवादी आन्दोलन और आर्य समाज की निश्चित आदर्शवादी दृष्टि के फलस्वरूप स्वतंत्र नाट्य-तत्त्वों का विकास सम्भव नहीं था । नाटककार की दृष्टि अपने उद्देश्य पर

ही गड़ी रहती थी और सुधारवादी दृष्टि के कारण नाट्य-कला के मौलिक उत्थान के लिये अवसर ही नहीं था। यही कारण है कि उपर्युक्त वर्गीकरण के आधार के बाद भी नाटक कही जाने वाली रचनाएँ अधिक नहीं हैं। विशेष रूप से भारतेन्दु युगीन पौराणिक और सुधारवादी नाटक तथा प्रहसन, जिनको हास्यरसात्मक रचनाएँ कहा जा सकता है, भाषा और नाटकीय कौशल की दृष्टि से महत्वहीन हैं।

उपर्युक्त आधार पर भारतेन्दुयुगीन नाट्य-साहित्य का वर्गीकरण विस्तार से किया जा सकता है।^१ (देखिये परिशिष्ट २)

इस परिशिष्ट २ से भारतेन्दुयुगीन नाट्य-साहित्य का परिचय प्राप्त होता है, किन्तु प्रमुख रचनाओं की कथावस्तु और विवरण के बाद ही उस काल की नाट्य-कला पर समीक्षा की जानी चाहिये। प्राप्त प्रमुख नाटकों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :—

१. (अ) राम-कथा पर आधारित नाटक

१—जानकी-मंगल (१८६० ई०) । श्री शीतल प्रसाद त्रिपाठी कृत जानकी-मंगल भारतेन्दुयुगीन नाटकों में एक प्रमुख नाटक है। स्वयं भारतेन्दु ने इस नाटक में अभिनय किया था। इसके दर्शकों में काशी-नरेश महाराज ईश्वरीप्रसाद

१. दृष्टव्य : डा० लक्ष्मी सागर वाण्येय का मत—

“परन्तु यह कहे बिना नहीं रहा जा सकता कि हिन्दी के हास्य-रसात्मक ग्रन्थों में अधिकतर अर्थहीन प्रलाप देखने को मिलता है। हास्य निम्न श्रेणी का है और व्यंग प्राणहीन। भारतेन्दु हरिदचन्द्र, देवकीनन्दन त्रिपाठी, राधाचरण गोस्वामी को छोड़कर अन्य लेखकों ने उच्च कोटि के तीक्ष्ण व्यंग की सृष्टि नहीं की है। उनका परिहास असंगत और स्वाभाविकता की सीमा का उल्लंघन करने वाला है। मालूम होता है कि अवर्द्धस्ती हास्य और व्यंग प्रकट करने का प्रयत्न किया जा रहा है। एक तो पराधीन देश का हास्य ही क्या, दूसरे, इन रचनाओं के पात्र समाज की चिम्न श्रेणी के हैं। अधिकांश पात्रों में हमें कोई बुढ़ा वर शिशु, बेध्या, कुट्टनियाँ, करिन्नहीन स्त्रियाँ, नक्षेत्राज, मोटा महाजन, मसखरा और वाक्य-पटु नौकर, ओम्हा आदि ही मिलते हैं।’

आधुनिक हिन्दी साहित्य, पृ० २५३, संशोधित एवं परिष्कृत संस्करण १९४८।

नारायणसिंह भी थे। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में लिखा है कि इस नाटक का विवरण ८ मई १८६८ के 'इंडियन मेल' में प्रकाशित हुआ था। रामकथा पर आधारित यह नाटक अभिनय की दृष्टि से एक सफल नाटक माना जाता है। इस नाटक का वर्ण्य विषय पारंपरिक है तथा रामचरित-मानस के आधार पर खेले जाने वाले लोक-नाट्य "राम-लीला" से प्रभावित है।

२—रामलीला वा नाटकाकार रामायण, (१८८२ से १८८८ ई०) । श्री दामोदर शास्त्री सप्रे कृत रामलीला नाटक सात भागों में प्रकाशित हुआ है। यह नाटक रामकथा पर आधारित है एवं इसकी रचना प्राचीन परम्परा पर गद्य-शैली में की गई है। संस्कृत-प्रधान शब्दावली के साथ फारसी शब्दों का प्रयोग भी मिलता है। रामलीला के ढंग पर विरचित इस नाटक में कहीं-कहीं अति मानवीय घटनाओं की सृष्टि हुई है। कहीं पर काब-दोष है, जैसे बालकाण्ड में विदूषक त्रेता युग में तार, डाक आदि का उल्लेख करता है।^१

३—सीता-स्वयवर, (१६०० ई०) । श्री दामोदर शास्त्री सप्रे की दूसरी रचना भी रामलीला की शैली पर है। वर्ण्य विषय के अनुसार ही नाटक का नामकरण हुआ है।

४—सीताहरण, (१८६५) । श्री बंदीदीन कृत सीताहरण नाटक रामलीला की शैली पर रचा गया है। इस नाटक में जटायु-वध तक की रामकथा की कथावस्तु के आधारस्वरूप लिखा गया है। नाटक में तुलसीदास कृत "रामचरित-मानस" की दोहा-चौपाइयों को विशेष रूप से और अधिक मात्रा में उद्धृत किया गया है। भाषा में अनुप्रास का आग्रह अस्वाभाविकता को जन्म देता है।^२

५—प्रेमवाटिका, (१८६२ ई०) । कुमार राजेन्द्र बहादुर सिंह विरचित यह नाटक अधिकांशतः पद्य में लिखा गया है। बीच-बीच में कहीं-कहीं गद्य का प्रयोग हुआ है, यथा शकेत आदि के रूप में। ग्रंथ में अनेक कवियों के पद्य, जैसे तुलसी, केशव, तथा वाल्मीकि कवि के श्लोकों की भरमार है। रचना सामान्य कोटि की है।

६—रामयज्ञ-दर्पण, (१८६२ ई०) । रामयज्ञ-दर्पण श्री शिवशंकर लाल

१. दामोदर शास्त्री सप्रे—रामलीला, बालकाण्ड, पृष्ठ १८

२. दृष्टव्य—नाटक है या करुणा का फाटक है या यों कहिए कि चित्त की उद्धिग्नता का उच्चारक है। बंदीदीन कृत श्री सीताहरण नाटक—पृ० ४

बाजपेयी का लगभग छः सौ पृष्ठों का नाटक है। नाटककार ने स्वीकार किया है कि तुलसी, केशव आदि कवियों के उद्धरण लेकर यह संग्रह-ग्रंथ-रूपी नाटक तैयार हुआ है, जिसका उद्देश्य लीला लिखना ही प्रमुख है। बीच-बीच में गद्य का प्रयोग भी हुआ है, किन्तु उसमें भी लेखक को सफलता नहीं मिली है।

७—अथ रामचरित नाटक, (१८६४ ई०) । इस नाटक के रचयिता श्री जयगोविंद मालवीय हैं, जिन्होंने वनगमन से लेकर रावणवध तक की कथा का नाटक में उपयोग किया है। इस नाटक की एक विशेषता यह है कि अंक के स्थान पर इसमें 'पहले दिन की लीला', 'दूसरे दिन की लीला' का उल्लेख हुआ है। लीला के आधार पर रची इस रचना को "नाटक" कहना या लेखक द्वारा उसके शीर्षक के साथ "नाटक" उल्लेख करना इस बात को प्रकट करता है कि लेखक ने लीला-शैली के नाटक की रचना की है, यद्यपि कुछ समीक्षक उसके इस मत से सहमत नहीं होते।^२

८—सीता-वनवास, (१८६५ ई०) । श्री ज्वालाप्रसाद मिश्र द्वारा रचित यह नाटक वास्तव में महानाटक^३ की कोटि का नाटक है। यह नाटक संगीत शाली की एक रचना मात्र है जिसकी भाषा शिथिल है।

(आ) कृष्ण-कथा पर आधारित नाटक

९—सुदामा नाटक, (१८७० ई०) । बाबू शिवनन्दन सहाय कृत सुदामा नाटक अथवा कृष्ण-सुदामा नाटक^४ में तीन अंक हैं, तथा गद्य-पद्य दोनों ही शैलियों में इसकी रचना हुई है। यह एक छोटा नाटक है, भाषा के प्रयोग सामान्य और प्रभावहीन हैं।

१. तुलसी, केशव और बहुत सुकवि मति धाम,
तिनकी कविता ले करन संग्रह बुधि विश्राम ॥
ठीक होत लीला नहीं बिन नाटक की रीति,
गहि मारग नाटकहि की चलो हिए करि प्रीति ॥

—रामयज्ञ-दर्पण पृ० ५

२. द्रष्टव्य डा० भानुदेव शुक्ल का मत—'शीर्षक स्थल पर नाटक शब्द जोड़ना उचित नहीं था।' भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० ६४।

३. द्रष्टव्य : भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का मत, भा० ग्रं०, पृ० सं० ७१८

४. द्रष्टव्य : हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास—डा० दशरथ ओझा, पृ० १६६।

१०—चन्द्रावली नाटिका, (१८७६) । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के मौलिक नाटकों में चन्द्रावली नाटिका सर्वश्रेष्ठ मानी गई है । इस नाटिका में भारतेन्दु के वैष्णव-प्रेम की चरम अभिव्यक्ति प्राप्त होती है । बल्लमसम्प्रदाय के अन्तर्गत प्रेमलक्षणा भक्ति का इस नाटिका में प्रमुख स्थान है । प्रथम तीन अंकों में चन्द्रावली अपनी सखियों एवं वनदेवी, वर्षा, संध्या के सामने कृष्ण से मिलने की तीव्र आकांक्षा व्यंजित करती है और विप्रलभ की अन्तर्दशाओं के माध्यम से, मार्मिक और काव्योचित अभिव्यक्ति के द्वारा, लेखक नाटिका में सजीवता की सृष्टि करता है । तीसरे अंक में वियोग की चरम स्थिति कृष्ण-मिलन की योजना के साथ मार्मिक हो जाती है, किन्तु चौथे अंक की रचना लीला-शैली पर हुई है, जिसमें श्रीकृष्ण गेरुआ साड़ी पहनकर, हाथ में सारंगी लिए हुए, चन्द्रावली के सिंह-द्वार से राजप्रसाद में पहुँच कर, उसके प्रेम की परीक्षा लेते हैं । कथावस्तु के स्थान पर प्रधान चरित्र के मनोवेगों की सृष्टि के कारण नाटिका के लक्षणों के अनुसार यह नायिका प्रधान है ।

११—राधामाधव, (१८७६ ई० में प्रकाशित 'सार-सुधानिधि', अपूर्ण) राधामाधव नाटक के रचयिता ताडव पंडित हैं । नाटक के प्रारम्भ में दो श्लोको में राधा-कृष्ण की वन्दना की गई है । प्रस्तावना भी नाटकार ने दी है । नाटक की भाषा खड़ी बोली है पर शैली रास-परम्परा की । वाक्यों का प्रयोग दुरूह और पांडित्यपूर्ण है । समास-पद्धति अपनाई गई है ।

१२—ऊषा-हरण, (१८९१) । कार्तिक प्रसाद द्वारा रचित यह नाटक ऊषा-अनिरुद्ध की प्रेम-कथा पर आधारित है । कथा-प्रसंग में बाणासुर अनिरुद्ध को बन्दी बना लेता है । श्रीकृष्ण अनिरुद्ध की मुक्ति हेतु पहुँचते हैं । बाणासुर के पक्ष में स्वयं महादेव हैं । भयकर युद्ध होता है । अन्त में स्वयं बाणासुर अपनी कन्या अनिरुद्ध को सौंपता है । नाटक में चार अंक हैं । पद्य-भाग की बहुलता के कारण नाटक में शिथिलता है । यद्यपि रचना ब्रजभाषा में नहीं की गई है तथापि ब्रजभाषा से विशेष प्रभावित है ।

१३—महारास, (१८८५ ई०) । लाल खड्गबहादुर मल्ल (मझोली नरेश) ने कई नाटकों की रचना की थी । पौराणिक नाटकों में महारास नाटक चार अंकों में समाप्त होता है । इसकी कथा महाभारत के आधार पर श्रीकृष्ण की रास-लीला की ही कथा है और उमी के अनुसार इसका नामकरण भी किया गया है । नाटक में भी "रास-शैली" को अपनाया गया है । गर्माँको का रूप भाँकियों ने लें लिया है । भाषा खड़ी बोली है किन्तु ब्रजभाषा पद्य के कारण मद्य-शैली पर भी

ब्रजभाषा का प्रभाव है।

१४—कल्पवृक्ष नाटक, (१८८८ ई०) । लाल खड्गबहादुर मल्ल द्वारा रचित कल्पवृक्ष नाटक हरिवंश पुराण की कथा पर आधारित है। कथा-सार संक्षेप में इस प्रकार है कि नारद श्रीकृष्ण को कल्पवृक्ष का एक पुष्प देते हैं, श्रीकृष्ण वही पुष्प रुक्मिणी को दे देते हैं। जब यह समाचार सत्यभामा के पास पहुँचता है तो वे रुठ जाती हैं। सत्यभामा को प्रसन्न करने के लिए श्रीकृष्ण कल्पवृक्ष को सत्यभामा के आँगन में लगाने की प्रतिज्ञा करते हैं। देवराज इन्द्र उनकी प्रतिज्ञा पूरी होने में बाधा पहुँचाते हैं और इन्द्रपुरी में युद्ध होता है। कश्यप आदि के समझाने से अन्त में श्रीकृष्ण कल्पवृक्ष को सत्यभामा के आँगन में लगाने में मफल हो जाते हैं और इस प्रकार यह नाटक चार अंकों में समाप्त हो जाता है। कथावस्तु के विस्तार के कारण नाटक की अभिनेयता सदिग्ध मानी गई है^१ यद्यपि सुविकसित रंगमंच पाकर नाटक अभिनीत किया जा सकता है। भाषा पर लाल खड्गबहादुर मल्ल का विशेष अधिकार था, इसीलिए भावात्मक प्रवाह की दृष्टि से नाटक एक उत्तम कृति है।

१५—उद्धव-वशीठी, (१८८७ ई०) । श्री विद्याधर त्रिपाठी कृत नाटिका उद्धव-वशीठी गद्य-पद्य-मय रचना है। खड़ी बोली गद्य में कुछ संकेत लेखक ने दिये हैं, किन्तु उसका मूल स्वर ब्रजभाषा का ही माना जावेगा। कथा संक्षिप्त और सुपरिचित है। गोपिकाएँ श्रीकृष्ण के पास “पत्नी” भेजती हैं। मनसुखा उस पत्नी को श्रीकृष्ण तक पहुँचाते हैं। उस पत्नी के उत्तर में श्रीकृष्ण जी उद्धव को योग का संदेश देकर भेजते हैं किन्तु गोपिकाएँ तो उनके प्रेम की ही इच्छुक हैं। योग और प्रेम में प्रेम-मार्ग की विजय ही लेखक का उद्देश्य है। फलतः श्रीकृष्ण प्रकट होकर दर्शन देते हैं।

नाटिका में प्रेम और विरह को प्रधानता है तथा बल्लभसम्प्रदाय की स्पष्ट छाप है। भाषा का प्रयोग सरस तथा हृदय-ग्राही है, यद्यपि नाटकीय घटनाओं का अभाव है।

१६—मोरध्वज, (रचनाकाल अज्ञात) । लाला शालिग्राम वैश्य द्वारा रचित नाटक मोरध्वज स्वाँग-मंडलियों में अत्यधिक प्रचारित हुआ है। मोरध्वज

१. दृष्टव्य : डा० भानुदेव शुक्ल का मत—नाटक रंगमंच के अनुकूल नहीं है। चतुर्थ अंक में इन्द्र तथा श्रीकृष्ण का युद्ध तथा नाटक में गरुड़, ऐरावत आदि ऐसे पात्रों का होना, जिनको रंगमंच पर प्रस्तुत करना आसान नहीं है, इसकी बुर्बलताएँ हैं। भारतेन्दुयुगीन नाट्य-साहित्य-पृ० ६८।

की कथावस्तु में महत्वपूर्ण भाग है श्रीकृष्ण तथा अर्जुन द्वारा श्रीकृष्ण के अनन्य भक्त मोरध्वज की परीक्षा । इस नाटक की रचना खड़ी बोली में हुई है । गद्य के साथ पद्य का प्रयोग भी सफल कहा जा सकता है ।

१७—प्रभास-मिलन, (१८६६ ई०) । श्री बलदेव प्रसाद मिश्र (मुरादाबाद निवासी) द्वारा रचित प्रभास-मिलन^१ की कथा यशोदा के सौ वर्ष के वियोग के पश्चात् श्रीकृष्ण के मिलने के प्रसंग पर आचारित है । यह प्रमग अविश्वसनीय है, किन्तु धार्मिक मान्यताओं के आधार पर रचित नाटक में ऐसी कथावस्तु का भी प्रायः उपयोग किया जाता रहा है । वातावरण-सृष्टि की दृष्टि से नाटक में अनेक दोष हैं । प्रधान रूप से ब्रजभाषा का प्रयोग हुआ है । कही-कही खड़ी बोली का उपयोग भी किया गया है ।

१८—प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग, (१८६३ ई०) पं० अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' रचित 'प्रद्युम्न-विजय' नाटक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के संस्कृत अनुवाद घनजन-विजय' की परम्परा में लिखा गया है ।^२ गद्य के साथ पद्य का उपयोग भी लेखक ने किया है । वास्तव में व्यायोग के लक्षणानुसार श्रीकृष्ण के पुत्र प्रद्युम्न के शौर्य का चित्रण ही इस नाटक की उपलब्धि है ।

१९—श्री रुक्मिणी-परिणय, (१८६४) । हरिऔध का दूसरा प्राप्त नाटक 'श्री रुक्मिणी-परिणय' है, यद्यपि हरिऔध ने इसे अपना पहला ग्रंथ कहा है^३ तथापि उसका प्रकाशन बाद में हुआ है । नाटक के अंको की संख्या ६ है । खड़ी बोली गद्य में इसकी रचना की गई है । किन्तु पद्य और वह भी अवधी भाषा में, इस नाटक की विशेषता है । नाटक में घटना-प्रवाह शिथिल है, भाषा बोझिल है और संस्कृत तत्सम शब्दों को भरमार है ।

१. डा० लक्ष्मीसागर बाणर्षेय ने 'प्रभास-मिलन' के रचयिता के रूप में दुर्गाप्रसाद के नाम का उल्लेख किया है । यह बंगभाषा के 'प्रभास-युग' का रूपान्तर कहा जाता है । भा० हिन्दी साहित्य, पृ० ११३ ।

२. यदि मम रचित इस प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग में (जिसको मैंने भाषा कवि चूड़ामणि भारतेन्दु बाबू-हरिश्चन्द्र गोलोक निवासी के संस्कृत अनुवादित घनजन-विजय-व्यायोग की छाया लेकर निर्मित किया है) महा-महा अशुद्धियाँ, बड़े-बड़े भ्रम हों तो कोई विचित्र बात नहीं है । प्रार्थना शीर्षक, प्रद्युम्न-विजय-नाटक—पं० अयोध्या सिंह उपाध्याय 'हरिऔध' ।

३. वृष्टव्य : श्री रुक्मिणी-परिणय : प्रार्थना भाग ।

२०—श्री युगल-विहार नाटक, (१८६६ ई०) द्विज कृष्ण दत्त द्वारा रचित श्री युगल-विहार नाटक कृष्ण-रास पर आधारित एक सामान्य नाटक है। गद्य-भाग अत्यल्प है तथा भाषा भी ब्रजभाषा है। प्रथ में पद्य और उसके विविध छन्दों का प्रयोग हुआ है। चौपाई अथवा भाषा में, शेष छन्द ब्रजभाषा में हैं। ब्रजभाषा में भी उर्दू आदि शब्दों का प्रयोग हुआ है। इस नाटक में दस अंक हैं।

(इ) अन्य पौराणिक नाटक

२१—कीर्तिकेतु, (१८७३ ई०), नाटककार बाबू तोताराम। यह नाटक 'हरिश्चन्द्र मंगजीन' में प्रकाशित हुआ था, किन्तु अपूर्ण ही प्राप्त है। इस नाटक में गद्य और पद्य दोनों का प्रयोग हुआ है। भाषा में प्रवाह नहीं है।

२२—प्रह्लाद नाटक, (१८७४ ई०)। श्री मोहनलाल विष्णुलाल पंड्या कृत भक्त प्रह्लाद की कथा पर आधारित यह नाटक 'हरिश्चन्द्र मंगजीन' के १५ अप्रैल, १८७४ ई० के अंक में प्रकाशित हुआ था। नाटक में गद्य का प्रयोग किया गया है किन्तु उसकी शैली में पंडिताऊपन है। पौराणिक कथा के आधार पर तत्कालीन ब्रिटिश-शासन पर व्यंग भी लेखक का एक उद्देश्य है, यद्यपि देशकाल की दृष्टि से यह दोषपूर्ण प्रयास है।

२३—श्री प्रह्लाद-चरित्र, (१८८८ ई०)। लाला श्रीनिवास दास का यह नाटक प्रह्लाद-कथा पर आधारित है तथा इसमें ग्यारह दृश्य हैं। पद्य-भाग अधिक नहीं है। इस नाटक में कथा की प्रस्तावना विष्णु-लोक के द्वारपाल जय-विजय को श्राप देने से संबद्ध है और इस प्रकार एक पूर्ण कथा की सृष्टि करती है। सूत्रधार-रहित यह नाटक भाषा की दृष्टि से संस्कृत से प्रभावित है। नाटक में हास्य-प्रसंगों की भी योजना है किन्तु निम्न कोटि की हास्य-योजना से नाटक की गति शिथिल हो जाती है। रंगमंच और अभिनय कला की दृष्टि से नाटक सफल माना जा सकता है।

२४—प्रह्लाद-चरितामृत, (१९०० ई०)। श्री जगन्नाथ शरण का नाटक प्रह्लाद-चरितामृत एक धार्मिक पौराणिक आख्यान का पठनीय ग्रंथ है, जिसमें पद्य-शैली का अनुकरण किया गया है। गद्य अत्यल्प है। 'विनय-पत्रिका' के पदों का नाटककार ने उपयोग किया है और साथ ही कोष्टक में उसका उल्लेख भी किया है।

२५—गोपीचन्द्र, (१८६६ ई०)। श्रीमती लालीजी का गोपीचन्द्र नाटक खड़ी बोली गद्य के साथ, बँगला, गुजराती, मराठी गीतों का मिश्रित प्रयोग

है। इसमें गीतो की प्रधानता है। लालीजी ने अपनी भूमिका में लिखा है कि उनका नाटक "इन्दर समा" की शैली पर नहीं रचा गया। हिन्दी में अपनी शैली पर मौलिकता के साथ नाट्य-लेखन के प्रति उनका आग्रह है। इस नाटक की रचना रास-शैली पर हुई है।

२६ — भर्तृहरि-राजत्याग, (रचनाकाल अज्ञात)। बाबू कृष्ण बलदेव वर्मा के नाटक भर्तृहरि-राजत्याग की रचना १९०० ई० के पूर्व होने का अनुमान है। यह नाटक १८८३ ई० के पूर्व नहीं लिखा गया।^१ नाटक में तीन अंक हैं किन्तु पृष्ठ संख्या अनुमान से अधिक है। इसका कारण है नाटककार ने बड़े-बड़े भाषण व संस्कृत के श्लोकों को उद्धृत किया है। रचना-शैली प्राचीन पद्धति पर है। रस की सृष्टि करने के स्थान पर वैराग्यपरक उपदेशों के कारण नाटक और भी नीरस हो गया है। कथा-प्रवाह में शिथिलता है।

२७ — दमयन्ती-स्वयंवर, (१८६२ ई०)। नल-दमयन्ती-कथा पर आधारित बालकृष्ण भट्ट की नाट्य-रचना दमयन्ती-स्वयंवर सन् १८६५ ई० में पुस्तकाकार रूप में प्रकाशित हुई।^२ इस नाटक की कथावस्तु नल-दमयन्ती के श्रवण-प्रेम से प्रारम्भ होती है। उसके पश्चात् राजा नल का स्वर्ण-हंस द्वारा पत्र भेजना, दमयन्ती-स्वयंवर एवं वरमाला के साथ कथा-भाग पूर्ण होता है। इस नाटक में भारतीय नाटक परम्परा का अनुसरण किया गया है, फलतः नान्दी पाठ, सूत्रधार और प्रस्तावना का समावेश हुआ है, किन्तु भरत-वाक्य नहीं दिया गया। नाटक की संवाद-योजना या कथोपकथन अधिक सुष्ठु और प्रभावी है।

२८ — नल-दमयन्ती नाटक, (१८६७ ई०)। नाटककार अज्ञात है, किन्तु डा० भानुदेव शुक्ल का अनुमान है कि भाषा-शैली को देखते हुए यह रचना बालकृष्ण भट्ट की ही होनी चाहिए। नल-दमयन्ती की कथावस्तु दमयन्ती-स्वयंवर के पश्चात् की है। खड़ी बोली में रचित इस नाटक में बीच-बीच में संस्कृत श्लोकों का प्रयोग किया गया है। विदूषक के रूप में पेटू का चित्रण हास्य की दृष्टि से किया गया है, किन्तु उसमें सफलता नहीं मिली है। नाटक भाषा और शिल्प दोनों ही दृष्टियों में समादृत हुआ है।

१. नाटक में भारतेन्दु के नाटक मुद्राराक्षस (१८७८) तथा निबन्ध 'नाटक' (१८८३ ई०) का उल्लेख किया गया है।

२. यह नाटक श्री हर्ष कृत "नैषध चरित्र" संस्कृत काव्य का सारंश निकाल कर नाटक के आकार में बाँधा गया था। 'हिन्दी प्रदीप', जुलाई-अगस्त, १८६२ ई०।

२६—वेणु-संहार, (१९०६ ई०) । पं० बालकृष्ण मट्ट द्वारा रचित यह नाटक प्रसिद्ध पौराणिक कथानक पर आधारित है । नाटक में भारतीय परम्परा के अनुसार तान्दी पाठ, सूत्रधार और प्रस्तावना का समावेश है । सूत्र-रूप में कथा इस प्रकार है— राजा वेणु के अत्याचारों से संतुष्ट प्रजा-कण्ठ और ऋषि-शाप द्वारा राजा का संहार और कण्ठ-शमन ।

यद्यपि कथानक पौराणिक है, तथापि नाटककार तत्कालीन राजनैतिक स्थितियों की ओर भी संकेत करता है । अत्याचारों की दृष्टि से ब्रिटिश-शासन से समानता मिलना भी संभव हुआ है । यह चित्रण एक सीमा पर काल-दोष की कोटि में पहुँच गया है । एक ओर ऋषि-मुनियों का चित्रण तथा दूसरी ओर सूट-बूटधारी व्यक्तियों का वर्णन नाटक में किया गया है ।

३०—शील सावित्री, (१८६७ ई०) । यह नाटक सावित्री-सत्यवान के प्रसिद्ध आख्यान पर आधारित है । इस नाटक में नाटककार कन्हैयालाल ने सावित्री और सत्यवान के प्रेमाख्यान को चित्रित करने की चेष्टा की है, किन्तु आदर्श पात्रों के मुख से हल्की प्रेम-प्रसंग-पूर्ण उक्तियाँ और सम्बोधन नाटक की गंभीरता को नष्ट कर बाजारू नाटक की कोटि में रख देते हैं ।

३१—सावित्री नाटक, (१९०० ई०) । लाला देवराज विरचित सावित्री नाटक का कथानक महाभारत की कथा पर आधारित है । मूल कथा में नाटककार ने कोई परिवर्तन नहीं किया है । सावित्री की तपस्या और उसके तेज से अन्त में यमराज को भी पराजित होना पड़ता है । नाटक गद्य में लिखा गया है । भाषा शिथिल है ।

३२—हरितालिका, (१८८७ ई०) । लाल खड्ग बहादुर मन्न का यह नाटक स्त्रियों के एक व्रत से संबंधित है तथा पातिव्रत्य की सीख देने की दृष्टि से ही इसकी रचना की गई प्रतीत होती है । शिवपुराण के अनुसार हरितालिका व्रत भादों शुक्ल तीर्थ को किया जाता है । राजा हिमवान की पुत्री पार्वती महादेव को प्राप्त करने के लिए कठोर व्रत कर लेती है । इस नाटक में चार दृश्य हैं तथा गद्य-पद्य दोनों का प्रयोग नाटक में हुआ है । नाटिका अभिनेय और सफन मानी जाती है ।

३३—अंजना सुन्दरी, (१८८६ ई०) । बाबू कन्हैयालाल कृत अंजना सुन्दरी नाटक पतिव्रता स्त्री के आख्यान को लेकर लिखा गया है । इस नाटक में जैन मंत्र की मान्यताओं के आधार पर अंजना नामक सुन्दरी, पतिव्रता स्त्री और उसके पति पवनश्वर के मध्य उत्पन्न भ्रम के निराकरण का आख्यान है । नाटक

अभिनय की दृष्टि से अनेक दोषों से युक्त है। पुत्र-प्रसव आदि के प्रसंग रंगमंच पर अभिनीत हुए हैं। यह नाटक संस्कृत नाट्य-परंपरा के आधार पर लिखा गया है किन्तु प्रस्तावना का उपयोग नहीं किया गया है। गद्य-पद्य दोनों का ही नाटक में प्रयोग किया गया है।

३४—अभिमन्यु, (१८८६ ई०)। लाला शालिग्राम द्वारा रचित अभिमन्यु नाटक में दस अंक हैं। अभिमन्यु की प्रसिद्ध कथा के आधार पर इस नाटक का कथानक निर्मित है। अभिमन्यु-वध, उसके पश्चात् प्रतिशोध की प्रतिज्ञा और प्रतिज्ञा-पूर्ति में ही कथा के प्रमुख सूत्र हैं। नाटक की रचना खड़ी बोली गद्य में हुई है। कहीं-कहीं पद्य का प्रयोग भी किया गया है।

उपर्युक्त परिचय के आधार पर यह स्पष्ट है कि पौराणिक तथा धार्मिक कथाओं पर आधारित नाटकों की संख्या बहुत अधिक है। भाषा की दृष्टि से संस्कृत-निष्ठ भाषा अथवा ब्रजभाषा का प्राधान्य है। अधिकांश नाटक गद्य-पद्य में हैं एवं नाटकों का गद्य-भाग खड़ी बोली में तथा पद्य-भाग ब्रजभाषा में है। राम-कथा पर आधारित लगभग सभी नाटक, लोक-नाट्यों की परम्परा के नाटक हैं। कृष्ण-कथा पर आधारित नाटक रास-लीला की शैली पर रचे गए हैं, जिनमें कुछ नाटक साहित्यिक दृष्टि से श्रेष्ठ व उल्लेखनीय हैं। भारतेन्दुयुगीन पौराणिक नाटक संस्कृत-नाट्य-परम्परा के अंतर्गत आते हैं, परन्तु संस्कृत-नाट्य-शैली का अनिवार्यतः पालन नहीं है। नान्दी पाठ, प्रस्तावना के साथ अंक व गर्भांक का भी कहीं-कहीं निर्वाह हुआ है। केवल कथा, घटना या चरित को संवाद-मात्र में परिवर्तित किया है। ये नाटककार संस्कृत की परिपुष्ट नाट्य-परंपरा का निर्वाह इस कारण भी न कर सके कि वे संस्कृत भाषा में विज्ञ नहीं थे तथा नाट्य-रचना के नियमों से भी अनभिज्ञ थे। मौलिक प्रतिभा-संपन्न नाटककार परम्परा से हटकर नवीन पथ प्रशस्त कर रहे थे।

(२) ऐतिहासिक नाटक

३५—महारानी पद्मावती वा चित्तौर-कमलिनी, (१८८२ ई०)।

बाबू राधाकृष्णदास द्वारा रचित महारानी पद्मावती ऐतिहासिक घटनाओं पर आधारित एक महत्वपूर्ण नाटक है। इसकी रचना भारतेन्दु के जीवनकाल में ही हुई थी। नाटक सोद्देश्य है तथा राष्ट्रीय जीवन में फैली हीनता की भावना को लोक-मानस से हटाने का उसका प्रकट उद्देश्य है। प्रसिद्ध ऐतिहासिक कथा, जिसमें चित्तौड़ की महारानी पद्मावती के सौन्दर्य पर मोहित होकर अलाउद्दीन चित्तौड़ पर आक्रमण करता है और उसके बाद की घटनाएँ तथा अंत में जौहर की घटना

को लेकर छः अंकों में यह नाटक समाप्त होता है। नाटक का कलेबर बड़ा नहीं है। उसमें प्रधान रस वीर है। नाटक में प्रस्तावना का प्रयोग हुआ है किन्तु भारतीय नाट्य-परम्परा के विपरीत यह नाटक दुखान्त है।

३६—महाराणा प्रताप, (१८९७ ई०) । बाबू राधाकृष्णदास का यह दूसरा ऐतिहासिक नाटक है। भारतेन्दुयुगीन नाटकों में यह उसकी अंतिम शृंखला का नाटक है। महाराणा प्रताप और अकबर के ऐतिहासिक वृत्त को लेकर इस नाटक की रचना की गई है। इस नाटक के मुख्य कथानक के साथ एक काल्पनिक घटना भी साथ-साथ चलती है, जो ऐतिहासिक पात्रों के चरित्र को प्रशस्त बनाने में सहयोगी होती है। नाटक में अकबर की कूटनीति, मानसिंह का महाराणा प्रताप के प्रति विद्वेष-भाव, अकबर के दरबारी खान-खाना और कवि पृथ्वीराज द्वारा प्रताप की प्रशंसा और राष्ट्रप्रेम के लिए बलिदान होने का भाव आदि को जिस नाटकीय परिप्रेक्ष्य में रखा गया है वह दृष्टव्य है। नाटक में सात अंक हैं तथा प्रत्येक अंक महत्वपूर्ण घटनाओं से ओतप्रोत है। कथा-शैथिल्य या नाटकीय जडता से नाटक मुक्त है। उसके अभिनय पर सभी समाचार-पत्रों (अंग्रेजी, हिन्दी दोनों) में उसकी समीक्षाएँ प्रकाशित हुईं। यह उस काल के नाटक के लिए विशेष महत्व की स्थिति है। अनेक समीक्षकों ने उसकी मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है।^१

३७—तीन परम मनोहर ऐतिहासिक रूपक, (१८८४ ई०) । श्री काशीनाथ खत्री ने तीन विभिन्न कथानकों को लेकर इन ऐतिहासिक रूपकों की रचना की है। पहला कथानक है—“सिन्धु देश की राजकुमारियाँ”, दूसरा “गुनौर की रानी” और तीसरा “लव जी का स्वप्न”। प्रथम दो रूपकों को ऐतिहासिक कहा जा सकता है किन्तु तीसरे को ऐतिहासिक रूपक नहीं माना जा सकता। नाटक में नाटकीय वैशिष्ट्य का अभाव है तथा लेखक को उनके प्रस्तुतीकरण में सफल नहीं माना जा सकता।

३८—संयोगिता-स्वयंवर, (१८८५ ई०) । लाला श्रीनिवासदास की यह रचना पाँच अंकों का ऐतिहासिक नाटक है, जिसमें संयोगिता और पृथ्वीराज के गन्धर्व विवाह का वृत्तान्त है। ऐतिहासिक घटनाओं को लेखक ने अपनी इच्छा के अनुसार उपयोग किया है और उसे अनेक स्थलों पर बदल भी दिया है। नाटक में नाटकीय शिल्प का अभाव है। इसका प्रधान रस वीर है। शृंगार का भी उपयोग किया गया है। नाटक सुखान्त है।

१. वह नाटक हिन्दी में अपने ढंग का एक ही है। भारतेन्दु के पीछे ऐसा नाटक कहीं नहीं बना। सार्वभार्य सुन्दर रस की बीबनी।

३६—अमरसिंह राठौर, (१८६५ ई०) । श्री राधाचरण गोस्वामी की ऐतिहासिक नाट्य-रचना अमरसिंह राठौर वीररस-प्रधान साहित्यिक उपलब्धि है, यद्यपि अभिनय की दृष्टि से जिन प्रसंगों—जैसे युद्ध, मृत्यु, आखेट आदि—को लेखक ने उठाया है, उनका अभिनय रंगमंच पर सम्भव नहीं है । भारतीय नाट्य-परम्परा के अनुसार नान्दी-पाठ से इसको प्रारम्भ किया गया है और लेखक का उद्देश्य अमरसिंह राठौर के वीर, दर्पपूर्ण हिन्दू जीवन को प्रस्तुत करना मात्र प्रतीत होता है । नायक अमरसिंह को जोधपुर के महाराज गर्जसिंह द्वारा निर्वासित करना, मथुरा में मुगलो के विरुद्ध हिन्दुओं का संगठन, मुगलो का भेद जानने के लिए अमरसिंह राठौर द्वारा जागीर की प्राप्ति, सलामत खाँ का कत्ल आदि प्रमुख ऐतिहासिक संदर्भों को छोटे से नाटक में लेखक ने रखने की चेष्टा की है । नाटक दुःखान्त है ।

४०—सती चन्द्रावली, (१८६० ई०) । श्री राधाचरण गोस्वामी का दूसरा ऐतिहासिक एकांकी मनी चन्द्रावली लोक-कथाओं में वर्णित चन्द्रावली की कथा के आधार पर रचा गया है ।^१ शहजादा अशरफ चन्द्रावली नामक एक सुन्दर युवती को पकड़ कर उससे विवाह करना चाहता है । हिन्दू औरगजेब के पास प्रार्थना लेकर प्रस्तुत होते हैं किन्तु बादशाह भी न्याय नहीं कर सकता । हिन्दू अशरफ को मार डालते हैं और चन्द्रावली खैमे में आग लगा कर अपने प्राण दे देती है । एकांकी अभिनेय है और सफल नाट्यकृति के रूप में समादृत है ।

उपर्युक्त नाटकों के सक्षिप्त परिचय के सदृश में यह कहना उचित होगा कि ऐतिहासिक रचनाओं में साहित्यकार सत्य घटना का यथातथ्य रूप चित्रित न कर उसके द्वारा किसी उद्देश्य-सिद्धि का प्रयास करता है । ऐतिहासिक कथा में कल्पना के सूत्रों का रंगीन पट बुनता है । वर्तमान नैराश्य में गौरवपूर्ण अतीत का स्मरण कर आशा की उज्ज्वल किरणों का संदेश देता है । ऐतिहासिक कथा-साहित्य, प्रख्यात घटना का कोरा विस्तार-मात्र नहीं । वह इतिहास को कल्पना से सजीवता, मांसलता प्रदान कर जातिगत, राष्ट्रगत गौरव-भावना को जाग्रत करता है । भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुकूल ख्यात एवं राजकुल का व्यक्ति नाटक का नायक होता है । ऐतिहासिक नाटकों में यह खरा उतरता है । संस्कृत नाट्य-साहित्य-परंपरा का पूर्णतः पालन न करते हुए इसमें उन्होंने स्वतन्त्रता का भी परिचय दिया है । नाटकों का दुःखान्त होना इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है । ऐतिहासिक

१. 'यह नाटक हिन्दी में अपने ढंग का एक ही है । भारतेन्दु के पीछे ऐसा नाटक और नहीं बना ।' आचार्य रामचन्द्र शुक्ल (राधाकृष्ण दास की जीवनी)

नाटको मे राधाकृष्णदास जी के नाटको को पर्याप्त प्रसिद्धि उपलब्ध हुई । इस वर्ग का सर्वाधिक प्रसिद्ध नाटक महाराणा प्रताप इन्हीं की रचना है । वस्तुतः भारतेन्दु-युगीन समस्त हिन्दी नाट्य-साहित्य की यह अत्यन्त महत्वपूर्ण रचना है । रंगमंच पर सफलता के साथ अनेक प्रस्तुतियों का अधिकारी है ।

ऐतिहासिक नाटकों की अधिकांश घटनाएँ व चरित-नायक राजस्थान के गौरवपूर्ण इतिहास की ही निधि हैं ।

(३) सामाजिक नाटक

(अ) प्रेम-प्रधान नाटक,

४१—तप्ता-सवरण, (१८७४ ई०) । लाला श्रीनिवासदास रचित तप्ता-सवरण नाटक राजा संवरण तथा सूर्य की पुत्री तप्ता के प्रेमाख्यान की कथावस्तु पर आधारित है । इस प्रेम-प्रधान नाटक की कथावस्तु के सगठन मे महाकवि कालिदास रचित 'अभिज्ञान शाकुंतल' का प्रभाव दृष्टिगत होता है । जिस प्रकार शाकुंतल नाटक मे ऋषि के शाप से दुष्यन्त प्रेम को भूल जाता है उसी प्रकार तप्ता राजा संवरण को भूल जाती है । नाटक की समाप्ति अंत मे परिणय के साथ होती है । भाषा अलंकार-प्रधान एवं ब्रजभाषा मिश्रित है ।

४२—रणधीर-प्रेममोहिनी, (१८७८ ई०) । लाला श्रीनिवास दास का यह दूसरा प्रेम-प्रधान नाटक है जिसे हिन्दी का प्रथम मौलिक दुखान्त नाटक कहा जा सकता है । नाटक की कथावस्तु पाटन के निर्वासित राजकुमार रणधीर तथा सूरत की राजकुमारी प्रेममोहिनी की प्रेम-कथा पर विकसित हुई है । सूरत के राजा द्वारा रणधीर को सामान्य व्यक्ति समझकर उससे पुत्री को विवाह न करने देना कथा को दुःखान्त स्थितियों के लिए मोड़ देता है । नाटक का अन्त रणधीर की मृत्यु में मृत्यु और प्रेम-मोहिनी द्वारा प्राण-त्याग के साथ होता है । रणधीर की मृत्यु के बाद राजा को उसका वास्तविक परिचय मिलता है । इस प्रकार कर्ण का अतिरिक्त प्रभाव नाटक पर दृष्टव्य है । खड़ी बोली मे रचित यह नाटक भाषा की दृष्टि से प्रवाहयुक्त है । पात्रों के अनुसार कही-कही चलती हुई भाषा का प्रयोग भी लेखक ने किया है । संस्कृत-नाटक-परम्परा के अनुसार विदूषक कोटि के पात्र की रचना भी लाला जी ने की है । वास्तव मे उनके नाटकों पर प्राचीन नाट्य-विचार का प्रभाव है । तत्पश्चात् भी यह नाटक नई शैली का अभिनेय नाटक है । नाटक उस काल में इतना प्रभावी था कि उसकी समीक्षा

पत्रिकाओं में प्रकाशित हुई ।^१

४३—मनमोहिनी, (१८८० ई०) (अपूर्ण) । मोतीलाल जोड़ी द्वारा सम्पादित मनमोहिनी नाटक नायक श्यामलाल और मनमोहिनी के प्रथम-दर्शन-प्रेम के आधार पर प्रारम्भ होता है । नाटक के अपूर्ण अंश के आधार पर ही यह कहा जा सकता है कि यह एक अभिनेय नाटक है तथा विद्यासुन्दर की परम्परा के निर्वाह का प्रयत्न इस नाटक में किया गया है ।

४४—मृगांक मौलि, (१८८४ ई०) । पं० श्रीधर पाठक की नाट्य-रचना मृगांक मौलि भी प्रथम-दर्शन-प्रेम पर आधारित है । नाटक में गद्य के साथ पद्य का प्रयोग भी मिलता है । भाषा संस्कृत प्रभाव से प्रभावित है और सामान्य जन के समझने के लिए दुरुह है ।

४५—मदन-मंजरी नाटक, (१८८४ ई०) । इस नाटक के संयुक्त लेखको में श्री अमानसिंह गौटिया तालुकेदार परगना गढ़ा, जबलपुर तथा पं० जागेश्वर-दयाल, हैड मास्टर टौन स्कूल गढ़ा हैं । नाटक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की नाट्य-पुस्तकों से प्रभावित होकर लिखा गया है । यह एक पारम्परिक रचना है । मंगलाचरण, सूत्रधार एवं नटी द्वारा नाटक प्रारम्भ होता है । कथानक के सूत्र, नाटक के नायक मदनमोहन तथा मंजरी के प्रेम, मंजरी के पिता द्वारा मदन मोहन को बन्दी बनाना, मदनमोहन के पिता द्वारा आक्रमण कर मंजरी के पिता को पराजित करना तथा बाद में दोनों के मिलन में बिखरे हुए हैं । नाटक का कथानक स्पष्ट और प्रभावी होने के बाद भी उसमें कथा-संगठन का अभाव है । नाटक में अनेक कवियों की कविताएँ तथा गजलों अनावश्यक और निरर्थक हैं, फिर भी लेखक ने उनको स्थान दिया है ।

४६—चन्द्रप्रभा-मनमुई नाटक, (१८८४ ई०) । लेखक अज्ञात है । प्रकाशक मुंशी महादेव प्रसाद, पटना निवासी हैं । नाटक सामान्य स्तर का है । असफल प्रेम-कथानक पर आधारित है ।

१. दृष्टव्य : नाटक की प्रत्येक पंक्ति उपदेश और उपकार की भावना से भरी पड़ी है । साप्ताहिक 'सार सुधानिधि', १ नवम्बर, १८८० ई०

'एक लोटा पास हो तो उसे बेचकर इस नाटक को खरीदो'—'कवि-वचन सुधा ।' 'नाटक अभिनेय है तथा १८८१ ई० में प्रयाग में आर्य नाट्य-सभा द्वारा खेला भी गया था । इस नाटक की सफलता एवं श्रेष्ठता के कारण इसके उर्दू तथा गुजराती के अनुवाद भी हुए ।—'मिथबंशु-विनोद', वर्तमान प्रकरण ।

४७—मिथिलेश कुमारी, (१८८८ ई०) । पं० विद्येश्वरी प्रसाद द्वारा रचित नाटक मिथिलेश कुमारी एक सफल रगमंचीय नाटक है । कथानक अयोध्या के राजकुमार माधव तथा मिथिला की राजकुमारी केतकी के प्रेम-प्रसंगो पर आधारित है । छः अंको में नाटक समाप्त है । भाषा खड़ी बोली है । कुछ अंश पद्य के भी प्राप्त होते हैं ।

४८—मयक-मंजरी महानाटक, (१८९१ ई०) । पं० किशोरीलाल गोस्वामी रचित मयक-मंजरी नाटक में महानाटक के तत्व नहीं मिलते । इस नाटक में कुल पाँच ही अंक हैं । मयक-मंजरी के प्रौढाख्यान पर इस नाटक की सृष्टि हुई है, किन्तु कथा-संगठन शिथिल और भाषा-प्रवाह की दृष्टि से सदोष है । 'मयक-मंजरी' पर संस्कृत नाट्य-शैली का प्रभाव परिलक्षित होता है । नाटक की प्रस्तावना से ज्ञात होता है कि लेखक उस समय के प्रचलित नाटको की दुर्बलताओं से परिचित हैं तथा नाटक के नाम पर 'इन्द्र-समा' आदि पारसी रगमच से प्रभावित नाटको के प्रभाव को स्वीकार करते हैं । संस्कृत नाट्य-शैली के अनुसार इस महानाटक में भरत-वाक्य भी प्राप्य है । नाट्य-नियमों के प्रति भी लेखक का पर्याप्त ज्ञान है । उन्होंने 'नाट्य सम्भव' में नाटक की उत्पत्ति सबधी कथा को नाटक का रूप प्रदान किया है ।

मयक-मंजरी नाटक में संस्कृत नाट्य-शैली की मर्यादाओं का कुछ स्थलों पर अतिक्रमण भी हुआ है जैसे चुम्बन और मृत्यु । पुनर्जागरण की भावना से प्रभावित होकर पाश्चात्य 'नाट्य-शैली' के प्रति लेखक की यह रुझान अन्य नाटककारों से भिन्न कोटि की है ।

४९—प्रेमसुन्दर, (१८९२ ई०) । श्री खिलावन लाल कृत नाटक प्रथम-प्रेम-दर्शन पर आधारित पारम्परिक रचना है । सुन्दर तथा नाटक के नायक प्रेम के प्रेम प्रसंग, प्रतिनायक द्वारा उसमें बाधा, अन्त में दोनों का मिलन कथा को विस्तार देते हैं । भाषा सरल और मिश्रित है । नाटक सुखान्त है ।

५०—कमलमोहिनी-भँवरसिंह, (१८९६ ई०) । लाला जवाहरलाल द्वारा रचित दुःखान्त नाटक स्वप्न-दर्शन से प्रारम्भ होकर अधिकतम मृत्युओं के साथ समाप्त होता है । कथानक इस प्रकार है : कमलमोहिनी तथा भँवरसिंह एक-दूसरे को स्वप्न में देखकर प्रेम करने लगते हैं । सखी के माध्यम से भँवरसिंह कमलमोहिनी के पास पहुँच जाता है किन्तु प्रेमी-युगल बन्दी बना लिए जाते हैं । भँवरसिंह को प्राणदण्ड दिया जाता है । जब यह समाचार मिलता है कि भँवरसिंह

राजपुत्र है तब उसे छुड़ाने की आज्ञा दी जाती है, किन्तु तब तक मंत्रिमह को प्राणदण्ड दिया जा चुका है। शोक में राजपुत्री और राजा तथा सखी और राज्य-मन्त्री आत्मदाह कर लेते हैं।

हिन्दी भाषा के प्रथम उत्थान-काल के प्रेम-प्रधान नाटक संस्कृत-नाट्य-परम्परा व शैली से अधिक प्रभावित हुए। कालिदास, श्री हर्ष, भवभूति, मास के अधिकांश नाटकों का भाषानुवाद विभिन्न अनुवादकों द्वारा हो चुका था। वस्तु, घटनाओं के गठन एवं संवाद-योजना में मौलिकता का अभाव ही है। अभिज्ञान शाकुन्तल एवं उषा-अनिरुद्ध के प्रेम-प्रसंग ही इन नाटकों की कथावस्तु के विभिन्न रूपान्तर हैं। इन प्रेम-प्रधान नाटकों में नटी व सूत्रधार द्वारा नाटक का नाम सुझाने की परम्परा का पालन हुआ है। प्रथमदर्शन-प्रेम, अथवा रूप-दर्शन, स्वप्न-दर्शन, चित्र-दर्शन, गुण-श्रवण आदि के प्रेम का ही स्वरूप प्रधान है।

(अ) सुधारवादी नाटक (समस्या-प्रधान)

५१—प्रेम-योगिनी, (१८७५ ई०) अपूर्ण। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की यह नाट्य-कृति अन्त तक अधूरी ही रही। इस नाटक की कथावस्तु काशी में होने वाले पाखण्डों, बाह्याडम्बरों और अनर्थों के आधार पर सुधाकर नामक एक विदेशी पंडित के माध्यम से चलती है। स्थानीय प्रभाव को लेकर विनोदमयी शैली में यह नाटक लिखा गया था किन्तु किन्हीं कारणों से भारतेन्दु ने इसे पूरा नहीं किया। समस्या-प्रधान सामाजिक नाटकों में इस नाटक के बाद अनेक कृतियाँ स्वतंत्र रूप से सामने आती हैं।

५२—जैसा काम, वैसा परिणाम, (१८७७ ई०)। पं० बालकृष्ण भट्ट कृत यह प्रहसन एक समस्या-प्रधान सामाजिक नाटक है, जिसमें नारी समस्या को कथावस्तु का आधार बनाया गया है। इस नाटक के तीन संस्करण मिलते हैं जिनमें एक-दूसरे से कुछ भिन्नता है। पात्रों के नामों में कहीं-कहीं परिवर्तन है, यथा पहिले संस्करण में बसंतलाल बदल कर रसिकलाल कर दिया गया है। अंतिम-संस्करण में थोड़ा विस्तार भी है। कथानक संक्षिप्त-सा है। बसंतलाल अपनी सुशील और सुन्दर पत्नी शशिकला का तिरस्कार करता है तथा मोहिनी से प्रेम करने लगता है। इस कार्य में सहयोगी है उसका मित्र जो बेश्याओं का एजेंट है। अन्त में यह रहस्य प्रकट हो जाता है और बसंतलाल पश्चाताप करता है।

रंगमंचीय आधार पर अभिनय-कला और भाषा-प्रवाह दोनों दृष्टियों से यह एक सफल नाटक माना जाता है।

५३—दुखिनी बाला, (१८८० ई०) । बाबू राधाकृष्णदास ने इस लघु नाटक अथवा एकांकी की रचना अपने चौदह वर्ष की अल्पायु में की थी, जिसका वर्ण्य विषय है अन्न विश्वास और बाल-विवाह । सात वर्ष की कन्या का विवाह जन्मपत्नी न मिलने के कारण चौदह वर्ष के बालक से न कर अन्य सात वर्ष के बालक के साथ होता है । कन्या जल्दी ही विधवा हो जाती है ।^१

५४—अवधूत, (१८८० ई०) । चतुर्भुज मिश्र का यह नाटक नाटकीय शिल्प-विरत एक कथोपकथन मात्र है जिसके माध्यम से सामाजिक कुरीतियों की ओर लेखक ने प्रकाश डालने की चेष्टा की है ।

५५—गौ-संकट, (१८८२ ई०) । अबिकादत्त व्यास रचित 'गौ-संकट' नाटक समस्या-प्रधान सामाजिक नाटको में एक महत्वपूर्ण नाटक है । साहित्यिकता के साथ-साथ अभिनय-कला का भी इसमें पूर्ण ध्यान रखा गया है । नाटक में पात्रों के अनुसार भाषा का प्रयोग किया गया है किन्तु भाषा सामान्यतया सरल और प्रभावी है । नाटक का कथानक गौ-संकट का निराकरण और अकबर बादशाह द्वारा गौवध-निषेध से सम्बद्ध है । हिन्दू जीवन की ज्वलन्त समस्या को लेखक ने बड़ी सफलता से चित्रित किया है । नाटक सभी दृष्टियों से सफल कहा जा सकता है ।

५६—विवाद-विडम्बन नाटक, (१८८४ ई०) । बाबू तोताराम कृत बाल-विवाह एवं वैवाहिक आडम्बरों पर आधारित यह नाटक एक सामान्य कृति है । इस नाटक में नाटककार ने इन सबके द्वारा होने वाले दुष्परिणामों को प्रकट किया है । अबोध बालिका के विवाह की चिंता और उसके बाद विवाह की घूमघाम में पिता का दिवालिया हो जाना ही इसकी कथावस्तु है । भाषा स्वाभाविक और सहज है ।

५७—बारांगना-रहस्य, महानाटक, (१८८५ ई०) । श्रीयुत बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' की यह अपूर्ण रचना वेश्या-समस्या से सम्बद्ध है । नाटक का जितना अंश प्राप्त है उसके अनुसार नाटक की पद्य रचनाएँ कथानक को अग्रसर नहीं होने देतीं । आलोच्यकाल की परंपरा के अनुसार नाटक में राजीवलोचन का वेश्या के प्रति आकर्षित होना, उससे विवाह की आतुरता प्रकट करना आदि प्रसंग निर्जीव हैं एवं अभिनय के अनुरूप भाषा का प्रयोग न होना एक बड़े अभाव का परिचायक है ।

१. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने राधाकृष्ण दास की जीवनी में लिखा है कि **दुखिनी बाला नाटक का पूर्व रूप 'विधवा विवाह' नाटक था**

५८—रामलीला-विजय, (१८८७ ई०) । वैद्य बलदेव प्रसाद द्वारा रचित यह नाटक हिन्दू-मुस्लिम-विरोध की समस्या को लेकर रचा गया है । मुहर्रम तथा रामलीला एक साथ पढ़ने से किस प्रकार स्थानीय अंग्रेज शासको ने उचित व्यवस्था की इस विषय को लेकर ही यह नाटक लिखा गया ।

५९—अकबर-गौरक्षा-न्याय नाटक, (१८८९ ई०) । श्री जगत नारायण की इस रचना के मूल में गौरक्षा-प्रचार ही प्रमुख हेतु है । शैली की दृष्टि से यह नाटक पारसी नाटक-शैली पर रचित संगीत-प्रधान रचना है । गद्य का प्रयोग भी हुआ है ।

६०—मनोरजनी नाटक, (१८९० ई०) । कुमार रघुवीरसिंह वर्मा द्वारा रचित मनोरजनी नाटक आदर्श नारी के चरित्र को चित्रित करता है । नाटक का कथानक नायिका मनोरंजनी का गुण्डो द्वारा आत्मरक्षा से सम्बद्ध है । यह एक शिक्षाप्रद नाटक है ।

सरल भाषा व सुलभी हुई शैली में लिखा गया है । अभिनेयता इसका गुण है ।

६१—देशदशा, (१८९२ ई०) । यह नाटक गोपालराम गहमर निवासी द्वारा रचित है । जैसा कि इसके शीर्षक से स्पष्ट है । देश की दुर्गति का वर्णन ही इसका प्रधान हेतु है । इसमें छह दृश्य हैं । वे एक दूसरे से स्वतन्त्र हैं । देश की वास्तविक दशा को चित्रित करने का हेतु सामने रखकर इस छह दृश्य वाले नाटक की रचना लेखक ने की है । समस्याओं का दिग्दर्शन ही लेखक करा सका है ।

६२—गंगोत्री, (१८९५ ई०) । पं० बालमुकुन्द पांडे रचित गंगोत्री नाटक एक दुःखान्त रचना है, जिसकी कथावस्तु एक कामी राजा से सम्बद्ध है । राजा की कामलिप्सा की पूर्ति हेतु गंगोत्री नामक नवविवाहिता स्त्री पकड़ कर लाई जाती है जो सतीत्व की रक्षा में अपने प्राण न्यौछावर कर देती है । नाटक की भाषा संस्कृत-बहुल हिन्दी है ।

६३—सरस्वती, (१८९८ ई०) । इस नाटक की रचना, सम्पादक प्रवर दुर्गाप्रसाद मिश्र ने परिवार की समस्या को लक्ष्य कर की है । कथावस्तु इस प्रकार है—लक्ष्मी अपने स्वभाव की कर्कशता के कारण अपने देवर को घर से अलग कर देती है । उसकी देवरानी सरस्वती आदर्श स्वभाव की है और संकट के समय देवरानी और उसका पति बडो की रक्षा करता है । नाटक सुखान्त है किन्तु कथावस्तु शिथिल और नाट्य-योजना साधारण है ।

उपर्युक्त नाटकों में प्रायः नारी-समस्या के विभिन्न पहलुओं को लेकर

सामाजिक संदर्भ की सृष्टि की गयी है जिसके प्रमुख उपादान निम्नलिखित हैं :—

१—बालविवाह का विरोध व उसके कुपरिणाम प्रदर्शित किए गए रचनाओं में नाटकीय कौशल का अभाव है ; भाषा दैतिक जीवन में बोलचाल की है ; नाटक में प्रचार का भाव निहित है ।

२—वैश्यागामी पति द्वारा अपनी साध्वी पत्नी का तिरस्कार भी इस समस्या का एक रूप है ।

३—भारतीय सस्कृति में गौ धार्मिक दृष्टिकोण से पूज्य रही है । गौरक्षा, गौसेवा, धर्मरक्षा का उपादान है । गौवध विरोधी दृष्टिकोण को लेकर प्रायः मुस्लिम शासकों के शासनकाल में अनेक अत्याचारों का सामना हिन्दू प्रजा ने किया है । अनेक नाटक गौवध समस्या व गौवध आन्दोलन को लेकर लिखे गए हैं । गौरक्षा संबंधी तर्क सभी नाटकों के समान हैं । गौवध इस्लाम के प्रतिकूल है यह सिद्ध किया गया है । प्रचारात्मक शैली का प्रयोग है । नाटकीयता एवं रोचकता से रहित हैं ।

नारी-समस्या के विभिन्न पहलुओं जैसे अनमेल विवाह, बालविवाह, विधवा-विवाह, उपेक्षिता-दुखिता का कष्टन क्रन्दन, तिरस्कृत पत्नी के त्रास आदि, पर इन नाटककारों ने पर्याप्त ध्यान दिया है ।

(इ) प्रहसन

६४—वैदिकी हिंसा-हिंसा न भवति, (१८७३ ई०) । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा रचित यह प्रहसन धार्मिक जीवन में व्याप्त विकृतियों पर एक व्यंग है । प्रहसन के कथानक को राजा, मंत्री, पुरोहित, मट्टाचार्य, गंडकीदास, यम और चित्रगुप्त जैसे प्रतीक पात्रों द्वारा सजाया गया है । मांसाहारी पुरोहित का यज्ञ में लीन होना और शैव, वैष्णव आदि का मांसाहार के लिए उत्सुक रहना, पाखण्ड-मात्र है, जिसकी भारतेन्दु ने खिल्ली उड़ाई है । यह एक सप्रयोजन रचना है । पूर्वीय और पश्चात्य नाट्य-शैलियों का इसमें समन्वय हुआ है ।

६५—अंधेर नगरी, (१८८१ ई०) । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का दूसरा प्रहसन अंधेर नगरी सर्वाधिक लोकप्रिय रचना है । प्रहसन की कथावस्तु लोक-प्रचलित कथा पर आधारित है, जिसमें जमींदारों के प्रतीक राजा के अन्याय को संक्षिप्त किया गया है । नाम के अनुरूप समाज की अंधेरगदी पर इस प्रहसन के द्वारा व्यंग किया गया है । ग्रामीण तथा अन्य सभी व्यक्तियों ने इसका समादर

किया ।^१

भारतेन्दुयुगीन साहित्य में प्रहसन के रूप में यह एक उत्तम कोटि की रचना है ।

६६—अपूर्व रहस्य नाटक (१८८८ ई०) इस प्रहसन के रचयिता बाबू रामशरण शर्मा हैं । इस प्रहसन में भी प्रतीक पात्र हैं जैसे अंधकारानन्द, अमगलानन्द, जो धार्मिक नेता हैं और धर्म की आड़ में लोगों को ठगते रहते हैं । शैली तथा दृश्य अनुकृति 'वैदिकी हिंसा-हिंसा न भवति' के समान प्रतीत होती है । प्रहसन सामान्य है ।

६७—कलियुगी जनेऊ, (१८७३ ई०) । यह प्रहसन पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी द्वारा लिखा गया है । श्री त्रिपाठी ने उन्नीस प्रहसनों की रचना की है । भारतेन्दु-युग के प्रमुख प्रहसनकार के रूप में श्री त्रिपाठी की ख्याति है । कलियुगी जनेऊ में लेखक ने मूर्ख पंडितों का भंडाफोड़ किया है । जनता के अन्धविश्वास पर व्यंग्य कर उन्हें सुधारवादी दृष्टि प्रदान की है । यह प्रहसन अग्निवेश और एक सफल रचना है ।

६८—कलियुगी विवाह, (१८६३ ई०) । पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी का यह प्रहसन यद्यपि पूर्व की रचना है तथापि उस पर प्रकाशन तिथि १८६२ ई० छपी है । कलियुगी जनेऊ की शैली पर कलियुगी विवाह एक ऐसा प्रहसन है जिसमें बाल-विवाह तथा अनमेल विवाह पर तीव्र व्यंग्य किया गया है । कथावस्तु का आधार एक ऐसा बेमेल विवाह है जिसमें लड़की की आयु बारह वर्ष की है और लड़के की पाँच वर्ष । भाषा ग्रामीण है ।

६९—जय नारासिंह की, (१८७६ ई०) । पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी का यह प्रहसन एक ढोंगी ओम्हा की कथावस्तु पर आधारित प्रहसन है । ओम्हा ने प्रत्येक व्याधि और रोग के निदान के लिए झाड़ू-फूंक से यश कमा रखा है, जिसका

१. कृष्टव्य : डा० दशरथ ओम्हा का मत (हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० १८१-१८२) ।

इस नाटक में ग्रामीण जनता ने आद्योपान्त जितना हास्य-चिन्नेद पाया उतना ही राष्ट्रीयता का पाठ भी अनजाने सीख लिया । अन्धायी राजा को अन्त में टिकटी पर चढ़कर भारतेन्दु जी भविष्य में भारत-उद्धार की ओर संकेत करते हैं । अकेले इस नाटक ने जितना उपकार ग्रामीण जनता का किया, उतना कदाचित ही आद्यावधि किसी अन्य नाटक ने किया ही ।

मडाफोड कर लेखक ने ओझा की पोल खोली है। नाटक का वातावरण ग्रामीण है।^१ अभिनेय की दृष्टि से यह एक सफल प्रहसन है।

७०—बूढ़े मुँह मुहासे, लोग देखे तमासे,^२ (१८८७ ई०)। श्री राधाचरण गोस्वामी द्वारा रचित यह प्रहसन एक घनी व्यवसायी द्वारा मुस्लिम स्त्री के संसर्ग की घृणित वासना का चित्रण है। एक ओर ये घनी लाला जी धर्म की प्रत्येक समय दुहाई देते हैं तथा दूसरी ओर उनका ऐसा पतित चरित्र है, यही इस प्रहसन का तीव्र व्यंग है। लेखक ने मुस्लिम स्त्री के शरीर से निकलने वाली प्याज की गंध को लालाजी के इत्र से जोड़कर कथावस्तु को अनेक प्रसंगों में रोचक बनाया है। इस प्रहसन में हास्य-व्यंग तो है ही किन्तु इसका परिणाम घृणा के भाव को जन्म देता है। लेखक इस दृष्टि से सफल हुआ है। प्रहसन अभिनेय है।

७१—तन, मन, धन, गुसाईं जी के अर्पण, (१८९० ई०)। श्री राधाचरण गोस्वामी का यह प्रहसन लपट धर्मगुरुओं के चरित्र की प्रकाशित कर और उनमें व्याप्त अनाचार को उजागर करने की दृष्टि से रचा गया एक सफल नाटक है। गोस्वामी ने धर्मगुरुओं के आतंरिक जीवन का पर्दाफाश किया तथा व्यंग रूप में अभिनेय प्रहसन की सृष्टि की। कथावस्तु इतनी ही है कि किस प्रकार अघ-भक्त अपनी नव विवाहिता स्त्री को अपने गुरु को प्रथम समर्पण करते हैं और लपट गुरु धर्म के नाम पर अपने कुकर्म की तृप्ति करते हैं। आलोच्य-काल में ऐसी रचना निश्चय ही एक समर्थ रचनाकार ही कर सकता था, और इसमें उसे पूरी सफलता मिली है।

७२—कलि-कौतुक, (१८८४ ई०)। श्री प्रतापनारायण मिश्र द्वारा रचित यह प्रहसन एक सामाजिक व्यंग है। इस प्रहसन का नायक किशोरीदास वेश्यागामी है। उसकी पत्नी और पुत्र भी अष्टभागों के अनुगामी हैं। किशोरीदास का दिवाला निकल जाता है और उसे सजा हो जाती है। प्रहसन में सामाजिक शिष्टाचार की सीमाओं का भी उल्लंघन किया गया है यद्यपि व्यंग की प्रमुखता है। प्रहसन की भाषा चुटीली तथा पात्रों के अनुसार बदलती रहती है। प्रहसन अभिनेय है।

१. 'इस प्रहसन के पात्र वर्ग अधिकांश नीच और गँवार हैं जिससे उनकी भाषा गँवारू रक्षी गई है।' विज्ञापन, जय नारासिंह की।

२. मिश्रबंधु-बिनोद में भाग ३ में गोकुलचन्द द्वारा बँगला नाटक 'बूढ़े शालिकेर स्व' के बहाव के अनुवाद बूढ़े मुँह मुहासे लोग चले तमासे का उल्लेख किया है जो एक पृथक रचना है।

७३—ग्राम-पाठशाला, तृतीय सस्करण (१८६३ ई०) । लाला काशीनाथ खत्री द्वारा रचित यह प्रहसन शिक्षा की स्थिति पर एक व्यंग है । इस प्रहसन का नायक ग्राम-पाठशाला, मूरखपुर का शिक्षक मजमूल खाँ पाँच रूपए वेतन पर काम करता है । कक्षा में विद्यार्थी नहीं आते हैं । इसी बीच डिप्टी साहब जाँच के लिए आते हैं और शिक्षक पर दो रूपए का जुर्माना कर देते हैं । शिक्षक सोचता है कि अध्यापन के कार्य से तो जुलाहे का कार्य ही अच्छा है । प्रहसन सामान्य है ।

७४—निकृष्ट नौकरी, तृतीय सस्करण (१८६३ ई०) । लाला काशीनाथ खत्री का दूसरा प्रहसन भी नौकरी से जुड़ा हुआ है । नायक मरोसादास आफीसर की फिड़कियो को सहता हुआ नौकरी करता है । वह जानता है 'चाकरी अधम है,' फिर भी उसे पेट के लिए यह सब करना पड़ता है ।

भारतेन्दु-युग में प्रहसन विशेष रूप से समृद्धिशाली रहे । हास्य और व्यंग की रचनाओं की प्रधानता का कारण तत्कालीन परिस्थितियाँ थी । रूढ़िबद्ध समाज और परम्परा से बँधा हुआ जन-मानस नवीन पाश्चात्य प्रभावों के संपर्क में आ रहा था । जहाँ प्रबुद्ध नाटककार अपने देश की इस रूढ़िबद्धता और परम्परा के मोह को परित्याग देना चाहता है, उस पर चोट तो करता है, विद्रोह नहीं । पराधीन राष्ट्र के हतोत्साह नागरिकों, जर्जरित समाज-ज्ञान व अधविश्वासों में डूबे हुए राष्ट्र को, आशान्वित करना कठिन ही नहीं दुष्कर कार्य था । कुरीतियों, ढोंग और अंधविश्वासों को इन लेखकों ने अपने तीव्र व्यंग और उपहास द्वारा प्रदर्शित किया । इस काल में शुद्ध हास्य के दर्शन नहीं होते । प्रहसनों में हास्य के दो ही रूप प्रबल हैं । चाहे व्यंग-प्रहसन न होकर शुद्ध हास्य-प्रधान हो अथवा व्यंग-प्रधान हो वस्तु, विचार, रीति-परम्परा पर आघात करना ही उद्देश्य था । भारतेन्दु-युग के अधिकांश प्रहसन व्यंग-प्रधान हैं । सामाजिक सुधार के इस युग में अधिकांश कृतियाँ सुधारवादी दृष्टिकोण को लेकर निर्मित हुईं ।

इन प्रहसनों में सामाजिक, धार्मिक, नैतिक, मानसिक तथा राजनीतिक विकृतियाँ ही मुख्य आधार हैं । इनमें बालविवाह, अधविश्वास, पडे, पुनारियो, गोसाईयों के ढोंग, विदेशी सम्म्यता के दीवाने आचारहीन, बेकारी और नौकरी आदि के चित्र अत्यन्त मार्मिकता से चित्रित किए गए हैं । व्यंग के आघात से विकृतियाँ तीव्र क्षोभ उत्पन्न करती हैं ।

(४) प्रतीक (नाटक) रूपक

७५—भारत-दुर्दशा, (१८७६ ई०) । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र कृत भारत-दुर्दशा रूपक राष्ट्रीयता की भावना से ओतप्रोत है । साकेतिक पात्रों के माध्यम

से तत्कालीन राष्ट्रीय स्थिति का विवर्णन छः अंकों के इस रूपक में किया गया है। भारत-दुर्दशा के पात्र हैं : भारत, भारत-दुर्देव, निर्लज्जता, आशा, सत्यानाश आदि जो प्रतीक रूप में अतीत जीवन की स्मृति के साथ वर्तमान की दयनीय दशा को चित्रित करते हैं। निराशा इस रूपक की प्रमुख अभिव्यक्ति है। नाटककार की अन्तर्वेदना प्रतीक पात्रों के मानवीकरण के माध्यम से सजीव हो उठी है। वास्तव में यह एक रूपक राष्ट्रीय चेतना से अनुप्राणित है।

प्रतीक नाटक के रूप में इस रूपक की प्रमुख शक्ति है व्यंग। प्रत्येक वर्ग, जिसमें समाज, धर्म, सरकार और हीन ग्रथियों से बँधे सुधारवादियों पर तीव्र व्यंग किये गए हैं किन्तु रूपक की परिणति निराशा है। इसलिए दुःखान्त के अतिरिक्त और कोई योजना लेखक नहीं कर सका है। यह पूर्ण अभिनेय रूपक है। इसमें पूर्व और पश्चिम की मिश्रित नाट्य-परंपरा का सम्मिलन हुआ है।

७६—भारत-जननी, (१८७७ ई०)। भारतेन्दु द्वारा रचित भारत-जननी रूपक में एक ही दृश्य है। इस दृष्टि से इसे एकांकी ही कहा जा सकता है। इस रूपक के पात्र भी प्रतीक पात्र हैं। भारत-जननी में भारत सन्तान, पहला अंग्रेज, दूसरा अंग्रेज के रूपों में पात्रों की सृष्टि की गयी है। समस्या है दरिद्र भारत के क्षुधा-निवारण की। अज्ञान और अंधकार में पड़ी भारतीय जनता सचेत नहीं है।^१ नाटककार की राष्ट्रीय चेतना की प्रस्तुति इस रूपक के माध्यम से सशक्त रूप में हुई है। रूपक अभिनेय है।

७७—विज्ञान-विमाकर, (१८७६ ई०)। पं० जानी बिहारी लाल कृत 'विज्ञान-विमाकर' नाटक संस्कृत नाटक 'प्रबोध-चन्द्रोदय के प्राकृत रूप का भाषा-नुवाद कहा जाता है, यद्यपि उसे मात्र अनुवाद नहीं माना जा सकता। आलोच्य-कालीन वातावरण के अनुरूप अंग्रेजों के प्रति प्रशंसा का भाव नाटक में दिखाई देता है। प्रतीक-पद्धति के इस नाटक में पात्रों की प्रतीक-योजना सामान्य है। भाषा सरल और प्रांजल है।

७८—रति-कुसुमायुध, (१८८५)। मन्मोली युवराज लाल खड्ग-बहादुर मल्ल ने रति-कुसुमायुध नामक प्रतीक रूपक की रचना की। यह रूपक

१. दृष्टव्य : प्रतीक उपादानों के माध्यम से नाटककार ने यह प्रकट किया है कि भारत की विद्या, शक्ति और धन उससे छिन गए हैं तब भी वह सचेत नहीं हो रहा है। डा० भानुदेव शुक्ल। भारतेन्दुयुगीन नाटक, पृ० ३७६।

काल्पनिक आधार पर रचा गया था। इसके पात्र कुसुमायुध, रति, मनोहर, माधुरी आदि मानवीकृत रूप में नाटक में प्रस्तुत किए जाते हैं। कथावस्तु की दृष्टि से रूपक में नायक कुसुमायुध अनुराग नगर के राजकुमार के रूप में चित्रित किए गए हैं और रति प्रेमनगर की राजकुमारी के रूप में। दोनों में प्रेम हो जाता है और परिणति गन्धर्व विवाह में होती है। नाटक में गद्य-पद्य दोनों का प्रयोग हुआ है। प्रमुख रस शृंगार है।

७६—भारत-ललना, (१८८८ ई०)। लाल खड्गबहादुर मल्ल की दूसरी प्रतीक-शैली की रचना 'भारत-ललना' है। पात्र प्रतीक रूप में आए हैं जैसे सौभाग्य, दुर्भाग्य। कथानक इस प्रकार है कि कलिराज भारत का अधिकार दुर्भाग्य मंत्री के सुपुर्द कर देता है। दुर्भाग्य के सहायक छल, प्रपंच, कलह आदि हैं। नाटक की रचना 'इन्दर-सभा' की शैली पर हुई है। भाषा में हिन्दी-उर्दू शब्दावली का प्रयोग है।

८०—आर्या किसकी भार्या, (१८८५ ई०)। इस रूपक के रचयिता का नाम ज्ञात नहीं है। कथावस्तु के रूप में हिन्दू-रूपी आर्या का स्वामी ब्रिटिश शासन-रूपी सिंह है जिसके बंगाली, गुजराती आदि अनेक पुत्र हैं। रूसी भालू आर्या का हरण करना चाहता है, तभी सिंह जाग्रत हो जाता है। रूपक तत्कालीन भारतीय स्थिति को चित्रित करता है।

८१—धर्मालाप, (१८८५ ई०)। बाबू राधाकृष्णदास द्वारा रचित नाटक धर्मालाप के अवलोकन से ज्ञात होता है कि नाटक की रचना बाल्यावस्था में की गयी थी। शीर्षक के अनुसार इस नाटक में विभिन्न धर्मालम्बी धर्म पर संवाद करते हैं।

८२—मन की तरंग, (१८८६ ई०)। पं० अम्बिकादत्त व्यास कृत यह एक सामान्य रचना है। वास्तव में यह वार्ता-मात्र है और इस प्रकार अनेक वार्ताओं का संग्रह इसे कहा जावे तो अत्युक्ति न होगी।

८३—कलियुग और घी, (१८८६ ई०)। पं० अम्बिकादत्त व्यास की यह दूसरी रूपक रचना भी प्रतीक-शैली की है। विषय की दृष्टि से घी में मिलावट की समस्या का आख्यान है।

८४—भारत-सौभाग्य नाटक, (१८८७ ई०)। पं० अम्बिकादत्त व्यास का यह नाटक ऊपर लिखे दोनों नाटकों की अपेक्षा एक सफल नाट्य-कृति है। यह रूपक प्रतीक-शैली में रचा गया है। अंग्रेजी राज्य के स्थापित हो जाने पर क्या-क्या लाभ हुए, इसका लेखा-जोखा लेखक ने प्रस्तुत किया है। यह नाटक

महारानी विक्टोरिया की जुबली पर लिखा गया था, इसलिए इसकी रचना-शैली प्रशंसात्मक अधिक है।

८६—मृत्यु-सभा (१८६५ ई०)। इस नाटक के रचनाकार दरयावर्तसिंह तथा सदतराज सयुक्त लेखक हैं। नाटक में नशा-विरोधी अभियान है। पात्रों में प्रतीक नामों में यमराज, वासुदेव, दया, क्षमा, शूल आदि सम्मुख आते हैं। नशे के प्रति दर्शकों में विरोधभाव उत्पन्न हो सके, इसी प्रयोजन से इस नाटक की रचना की गई है।

८७—कुन्दकली, (१८६५ ई०)। पं० जगन्नाथ शर्मा (जबलपुर-निवासी) का नाटक कुन्दकली प्रतीक-शैली पर रचा गया है। नाटक में गद्य-पद्य दोनों का प्रयोग हुआ है। नाटक के पात्र हैं कुन्दकली, मालिन, वीर आदि। संवाद बड़े-बड़े हैं।

८८—सत्यवती नाटक, (१८६६ ई०)। इस राजनीतिक रूपकालंकार के लेखक मुशी छगनलाल कासलीवाल (अजमेर-निवासी) ने राजाओं के पथ-प्रदर्शन के लिए इस नाटक की रचना की। कथावस्तु के रूप में न्यायसिंधु राजा के खुशामदी, अभिमानी आदि सहायक और सलाहकार हैं। वह इन लोगों के बहकावे में आकर अपनी रानी सत्यवती को निकाल देता है। अंग्रेजों के आगमन से भारत में न्याय की नींव फिर दृढ़ होती है, इस आशा के साथ नाटक समाप्त होता है। नाटक में पात्रों के अनुरूप भाषा का प्रयोग हुआ है, इसलिए अर्थ ग्रहण करने में कठिनाई होती है। नाटक में अभिनय की दृष्टि में अनेक दोष हैं।

८९—भारती-हरण, (१८६८ ई०)। इस नाटक के रचयिता श्री देवकी-नन्दन त्रिपाठी हैं। इस नाटक का उद्देश्य भारतवर्ष में विद्या का पुनः प्रसार है। भारती-अर्थात् सरस्वती के नाम के अनुरूप पूर्व में जैसा भारत था, अंग्रेजों के आगमन के पश्चात् अब भी वैसा ही हो जावे। अंग्रेजी भाषा हमारी सहायता के लिए आई है। नाटक की कथा पौराणिक आधार पर रची गई है। उसी प्रकार शैली भी प्राचीन है। भाषा में ब्रजभाषा आदि के प्रयोग भी हुए हैं।

९०—भारत-दुर्दशा रूपक, (१८६४ ई०)। पं० प्रतापनारायण मिश्र द्वारा रचित भारत-दुर्दशा नाटक श्री मिश्र के देहावसान के पश्चात् १९०२ ई० में प्रकाशित हुआ। भारत-दुर्दशा रूपक के पात्र कलियुग के मित्र कुमति, फूट, रोग, चौपटसिंह आदि हैं। पात्र-परिचय "इन्दर-सभा" शैली पर है। नाटक में गद्य व पद्य दोनों का प्रयोग किया गया है।

करता हुआ दृष्टिगत होता है :—

१—इन प्रतीक शैली के नाटकों में राजनैतिक सुधार भावना व राष्ट्रीयता का स्वर प्रबल है ।

२—प्रतीक शैली का निर्वाह साधारणतः कठिन होता है । कथा-प्रवाह में भी बीच-बीच में बाधा उत्पन्न होती है । नाटक नीरस व असफल एवं अभिनय में भी कठिन होते हैं । नाटक की प्रभावोत्पादकता में प्रतीक शैली प्रतिकूलता उत्पन्न करती है । प्रतीकों की दुरुहता रस-परिपाक में भी बाधा उत्पन्न करती है ।

सामान्यतया भारतेन्दु-युगीन नाटक उद्देश्य की सफलता की दृष्टि से सफल माने जा सकते हैं, यद्यपि सभी नाटकों के लिए यह कथन उपयुक्त नहीं है ।

संक्षेप में भारतेन्दु-युगीन प्रमुख नाटकों का उपर्युक्त परिचय कथानक और बातावरण-सृष्टि की मात्र रूपरेखा ही प्रस्तुत करता है, जिसके आधार पर उनके नाट्यगत सौन्दर्य की रूपरेखा प्रस्तुत की जा सकती है ।

अध्याय : पाँच

भारतेन्दुयुगीन नाटकों का कलागत अध्ययन ।

भारतेन्दु-युग के पूर्व हिन्दी नाट्य-साहित्य को प्रभावित करने वाले दो ही रूप प्राप्त हैं—(१) संस्कृत नाट्य-शैली, (२) जन नाट्य-शैली । अंग्रेजी भाषा और साहित्य के सम्पर्क के फलस्वरूप आलोच्य-काल में एक नयी नाट्य-शैली का दर्शन हुआ, और वह नाट्य-शैली पाश्चात्य नाट्य-शैली के नाम से अभिहित की गयी, यद्यपि उसको सीधे रूप में ग्रहण किया गया हो, ऐसे कोई उदाहरण सामने नहीं आते । भारतेन्दु-युग के नाटकों को कलाशिल्प के माध्यम से निखारने और उनमें जीवन-शक्ति फूँकने का कार्य स्वयं भारतेन्दु के व्यक्तित्व ने किया । वास्तव में भारतेन्दु ने भाषा को सँवारा, भावों को नवजागरण से सम्बद्ध किया और कला का विभिन्न रूपों में सार्थक प्रयोग किया । अंग्रेजी राज्य के स्थापित हो जाने के फलस्वरूप वास्तविक जीवन-दृष्टि और यथार्थवादी रूप भी हमारे साहित्यकारों के समक्ष चुनौती के रूप में उभरा, जिसे उन्होंने साहस के साथ स्वीकार किया । नाट्य-कला की दृष्टि से संस्कृत और जन-नाट्य-शैली के साथ अंग्रेजी-नाट्य-शैली भी अपना प्रभाव प्रकट कर रही थी । भारतेन्दु और उनके समकालीन नाटककारों ने उनके निर्देशन में जिस नाट्यकला को जन्म दिया, वह अग्रतिम और इतिहास में अपना विशेष स्थान रखती है ।^१

१. दृष्टव्य (अ) भारतेन्दु ने अपने किसी नाटक को रूपक लिखा है, किसी को व्यायोग, किसी को सटुक, किसी को नाट्य रासक, गीतिरूपक, प्रहसन, नाटिका इत्यादि । नाटकों का यह विभाजन उन्हें अंग्रेजी साहित्य से नहीं मिला । संस्कृत के पुराने रूप लेकर भारतेन्दु नये दृष्टिकोण से उसका सजीव उपयोग कर सके । यह उनकी प्रतिभा का ही प्रमाण है और उन पुराने रूपों की सजीवता का भी । डा० रामबिलास शर्मा, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, पृष्ठ ७६ ।

नाटकों के कलागत अध्ययन के अन्तर्गत वे सभी तत्त्व सम्मिलित रहते हैं, जिनके द्वारा नाटककार अपने व्यक्तित्व और रचना-कौशल से ऐसी सृष्टि करता है, जिसको रंगमंच पर प्रस्तुत किया जा सके। इस दृष्टि से नाटककार की कला साहित्य की अन्य विधाओं से भिन्न कोटि की है। अपने भावों और विचारों को प्रकट करने के लिए नाटककार कथावस्तु का गठन, पात्रों की सृष्टि, भावोत्कर्षपूर्ण भाषा, सहेतुक कथोपकथन और देशकाल के अनुसार वातावरण की सृष्टि करता है। संस्कृत नाट्य-शास्त्र में इन तत्त्वों को संश्लिष्ट रूप में वस्तु, नायक और रस के माध्यम से व्यक्त किया गया है। वस्तु, पात्र और अभिव्यजना-शैली की दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन नाटकों का कलागत अध्ययन अनेक महत्वपूर्ण उपलब्धियों से पूर्ण है। यह निर्विवाद है।

भारतेन्दु के नाटकों का कला-शिल्प

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में भारतेन्दु के व्यक्तित्व और उनके नाट्य-प्रयोगों का प्रत्यक्ष प्रभाव सर्वत्र दृष्टिगत होता है। हरिश्चंद्र ने अपने प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग में लिखा है—

(आ) इस समय तक हिन्दी नाट्य-रचना को नया प्रकाश मिल चुका था। राजा लक्ष्मण सिंह का शकुन्तला-अनुवाद, अंग्रेजी नाटकों के अभिनय, अंग्रेजी नाट्य-प्रेमी सज्जनों की प्रेरणा और अंग्रेजी नाटकों की छाप-संयुक्त बंगला भाषा, इस प्रकाश को हिन्दी साहित्यकारों के सम्मुख प्रस्तुत करने के माध्यम थे। अतः इस युग के नाटक भारतीय पुरातन तत्त्वों के साथ अंग्रेजी नाटकों के लक्षण भी प्रदर्शित करते हैं। डा० शांतिगोपाल पुरोहित, हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन, पृ० ६७।

(ई) भारतेन्दु जी ने परम्परागत भारतीय नाट्य-पद्धति के प्रवाह में यूरोपीय नाट्य-कला की नई धारा संयुक्त कर दी। परीक्षा के लिए उन्होंने अपने नाटकों में दोनों शैलियों का अलग-अलग प्रयोग किया और जिस कथानक के अनुकूल जो पद्धति प्रतीत हुई उसी को स्वीकार कर लिया। रचना-शैली में उन्होंने मध्यम मार्ग पकड़ा; न तो अंग्रेजी नाटकों का अंधा-नुकरण किया और न बंगला नाटकों की भाँति भारतीय शैली की नितास्त उपेक्षा ही की। साथ ही साथ प्राचीन नाट्य-शास्त्र के गहन आदर्श में पली नाट्य-नौका भी न फँसने दी। डा० दशरथ शोभा-हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास, पृ० २०६।

“मम रचित इस प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग, जिसको मैंने भाषा-कवि-चन्द्र-चडामणि भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र गौलोक निवासी के संस्कृत से अनूदित धनंजय-विजय-व्यायोग की छाया लेकर निर्मित किया है।”

यह कथन भारतेन्दु के निधन के पश्चात् उनके प्रभाव की स्थिति को स्पष्ट करता है। भारतेन्दु के जीवन-काल में प्रताप नारायण मिश्र, राधाकृष्णदास, बालकृष्ण भट्ट, राधाचरण गोस्वामी प्रभृति नाटककारों ने नाट्यशैली की दृष्टि से ही प्रेरणा नहीं ली, अपितु वर्ण विषय, चरित्र और भाषा सभी क्षेत्रों में भारतेन्दु को अपना मार्गदर्शक माना। निश्चय ही यह भारतेन्दु की साधना का ही प्रतिफल है। उन्होंने तत्कालीन सामाजिक और राजनैतिक परिस्थितियों में यथार्थवादी विषयों का चयन किया, धार्मिक और पौराणिक मान्यताओं में भावना का चरम रूप प्रतिपादित किया और प्रहसन तथा प्रतीक नाट्य-शैली को स्वीकार कर दर्शकों और लेखकों दोनों की नई दृष्टि प्रदान की। भारतेन्दु के नाटक उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत किये गये। यद्यपि भारतेन्दुयुगीन नाटकों में साहित्य के रूप की वैसी मर्यादा के दर्शन नहीं होते, जैसी भारतेन्दु ने अपने नाटकों के माध्यम से सम्मुख रखी, तथापि नाटक एक लोकप्रभावी विधा के रूप में ग्रहण किया गया, और पारसी नाट्य-मंच, अंग्रेजी अनुवादों के मंच के साथ हिन्दी रंगमंच का स्वरूप निर्धारित हुआ। नाटक लिखे गये तथा उनके अभिनय के भी कहीं-कहीं प्रयत्न हुए। भारतेन्दुयुगीन नाटकों की कलागत उपलब्धि का अध्ययन करने के पूर्व भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों के कलात्मक पक्ष का, जिसमें संस्कृत नाट्य-शिल्प के आधार पर आये रूप-विधान तथा पश्चिमी यथार्थवादी दृष्टि के नाटकों की दुखान्त स्थिति तक सम्मिलित है, परिचय प्राप्त करना अभीष्ट होगा। वास्तविक स्थिति यह है कि भारतेन्दु के नाटकों का अध्ययन कर लेने पर एक सुनिश्चित परम्परा का विकास होता हुआ दृष्टिगत होता है, तभी आलोच्य युग के नाटकों का स्वरूप ठीक से हृदयगम किया जा सकता है।

चन्द्रावली नाटिका

मौलिक नाटक

प्रायः सभी समीक्षक चन्द्रावली नाटिका को मौलिक नाटकों में श्रेष्ठतम उपलब्धि मानते हैं। नाटिका की गणना उपरूपक के अठारह भेदों में से सर्वप्रथम भेद के रूप में की जाती है। भारतेन्दु ने उसे “नाटिका” कहा है। अतः नाटिका के शास्त्रीय लक्षणों के अनुसार नाटिका में कथावस्तु उत्पाद्य, अंक चार, नारी पात्र प्रधान, शृंगार रस, नायिका के प्रेम-प्रसंग में नायक की पत्नी की बाधा, नायक

धीरललित कैशिकी वृत्ति आदि प्रमुख है।

चन्द्रावली की रचना भारतीय नाट्य-परंपरा के आधार पर है। चन्द्रावली की कथावस्तु कल्पित है, यद्यपि इसका बीज श्रीमद्भागवत में मिलता है, तथापि संपूर्ण कथा का स्वरूप-संगठन नाटककार का कल्पना-प्रसूत है।

कथावस्तु

श्रीकृष्ण के प्रति चन्द्रावली का अनन्य प्रेम इसका मूल है। प्रेम को लेकर ही उसका विकास हुआ है। कथावस्तु में जटिलता नहीं है। प्रेम के दोनों पक्षों में प्रमुखता वियोग को प्राप्त है। संयोग सुखान्त है। पत्र-माध्यम से सखी ललिता डम वियोग को समाप्त करने में सहायिका है। प्रेम-विरह-मिलन की परिधि में घिरी हुई इस विलक्षण अनन्य प्रेम-कथा को नाटककार ने चार अंकों में विभाजित किया है। प्रथम अंक में प्रेम की चर्चा, द्वितीय व तृतीय अंक में विरह-वर्णन की प्रधानता है। चतुर्थ में मिलन से कथा की समाप्ति है।

आरंभ में सूत्रधार का रगमच पर प्रवेश होता है। सूत्रधार परिपाशित्रक के साथ वार्तालाप के द्वारा नाटिका अभिनीत होने की चर्चा करता हुआ रचयिता, नाटककार का परिचय कराता है। नारद व शुकदेव मुनि के आगमन से चन्द्रावली व श्रीकृष्ण के प्रेम का परिचय मिलता है। नाटिका के प्रथम अंक में कार्य व्यापार की प्रथम अवस्था प्रारंभ नायक कार्यावस्था है। चन्द्रावली और ललिता के सम्बन्ध से सखी उसके मन का प्रीतिभाव जान लेती है तथा सहायिका होने का आश्वासन प्रारंभ, नायक कार्यावस्था को जन्म देता है। प्रथम अंक में ललिता का छिपा कथन, फल का स्पष्ट इंगित होने से बीज नायक अर्थ प्रकृति है। इसके सहयोग से मुख-सन्धि हुई है। द्वितीय अंक में पत्र-प्रेषण और सखियों की क्रियाशीलता, चन्द्रावली का उद्योग-प्रयत्न नायक कार्यावस्था है। इस अंक में बिन्दु अर्थप्रकृति है। चन्द्रावली का प्रेम पूर्ण विकसित है। इसी अंक में बीज पल्लवित है, अतः प्रतिमुख सधि मानना उचित है। तृतीय अंक में आशा-निराशा के मध्य प्राप्त्याशा और प्रकरी अर्थप्रकृति है। फलप्राप्ति की पूर्ण आशा गर्भसंधि है। चतुर्थ अंक में नियताप्ति व फलागम दोनों अवस्थाएँ हैं। श्रीकृष्ण का योगिनी वेश में आना और चन्द्रावली की आशा-जन्य आशंका नियताप्ति है। श्रीकृष्ण का वास्तविक रूप धारण कर लेना, चन्द्रावली का आलिंगन करना, फलागत नामक कार्यावस्था है। इसी अंक में कार्य नामक अर्थप्रकृति है। निराशा की स्थिति में विमर्श संधि और मिलन में निर्वहण सधि का रूप स्पष्ट हो जाता है। प्रथम अंक से ही नाटिका की कथावस्तु प्रारंभ होती है। नाटिका में पुरुष-पात्रों की सत्ता नहीं है। कथा के अन्त तक केवल नारियाँ ही

रगमंच पर आती हैं। नायक राजवंश का धीर ललित है, नायिका भी संगीत में निपुण है। नायक की पत्नी श्रीमती का मय ही दोनों के मिलन में व्यवधान है। शास्त्रीयता के अनुरूप सखी विशाखा के प्रयत्न से श्रीमती की आज्ञा में ही मिलन होता है :— विशाखा—‘सखी बधाई है। स्वामिनी ने आज्ञा दी है के प्यारे सो कहिदे कि चन्द्रावली के कुन्ज मे सुखेण पधारौ।’

नाटिका में शृंगार रस के विप्रलम्ब-पक्ष का प्राधान्य है। नाटिका का मुख्य विषय प्रेम है। एक गोपिका का आराध्य श्रीकृष्ण के प्रति आकुल आत्म-समर्पण है। प्रेम का उदात्त स्वरूप है। विप्रलम्ब का चित्रण ही उसके उदात्त रूप, उसकी विविधता एवं विविध दशाओं का परिचायक है। इसे विरह के प्रवास के अन्तर्गत रखा जा सकता है। आचार्यों के अनुसार विरह की दस अवस्थाओं में से अभिलाषा, चिन्ता, स्मृति, गुणकथन, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, जड़ता, मूर्च्छा व मरण में से मरण के अतिरिक्त शेष सब उपलब्ध हैं। विरह की दशा को उद्दीप्त करने में प्रकृति का स्वरूप रीतिकालीन साँचे में ढला है। विरह-वर्णन में स्वामाविकता, मार्मिकता एवं अनुभूति की सच्चाई है। वस्तुतः चन्द्रावली बल्लभाचार्य के पुष्टि-मार्गीय सिद्धान्त में भक्ति-भावना का स्वात्म-समर्पण का प्रतीक रूप है। आत्मा प्रिय के वियोग में असह्य पीर को सहन करती हुई उसी में तद्रूप हो जाती है। चन्द्रावली को अपनाते समय श्रीकृष्ण स्पष्ट कथन करते हैं—‘तो प्यारी मैं तोहि छोडि के कहाँ जाऊँगी, तू तो मेरा स्वरूप ही है। यह सब प्रेम की शिक्षा करिबे को मेरी लीला है।’ विरह का महत्व प्रतिपादित करते हुए कहते हैं—‘परन्तु मोहि निहचे है के हमारे प्रेमिन को हससौँ हूँ हमारो विरह प्यारो है’। पुष्टिमार्गीय भक्ति में विरह का प्राधान्य है। समर्पण के निवेदन में स्पष्ट है कि भारतेन्दु ने चन्द्रावली के माध्यम से अपने आराध्य के प्रति अपने प्रेम-भाव की अभिव्यक्ति की है।

कैशिकी वृत्ति के अन्तर्गत नायक और नायिका के प्रेमविलास की प्रधानता, गायन-वादन, नृत्य की अधिकता होती है। प्रेम का स्वरूप इसकी कथा है। सम्पूर्ण नाटिका गीत-प्रधान है। वर्षा-ऋतु में हिंडोले के अवसर पर सखियों के नृत्यगीत का सारा वातावरण आनन्द-प्रमोद का है।^१ इसमें शृंगार-विप्रलम्ब

१. दृष्टव्य—डा० बंशधर श्रीवास्तव का मत—‘भारतेन्दु ने यह नाटिका रास-शैली को लक्ष्य करके लिखी है। भारतेन्दु जो किसी नाट्य-परम्परा का बहिष्कार एवं संहार नहीं चाहते थे, वरन् उसके परिष्कार और उद्धार के लिये प्रयत्न-शील थे। चन्द्रावली के द्वारा रासलीला-नाटकों में एक नवीन विधान का संयोग कराना चाहते थे।—हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० १७

शृंगार को समुचित स्थान मिला है।

भाषा

नाटिका में भाषा भावों की सरलता के अनुरूप प्रवहमान है। भाषा की विदग्धता प्रशंसनीय है। ब्रजभाषा व खड़ी बोली में संवादों की अवतारणा हुई है। भावावेश में चन्द्रावली की भाषा ब्रज है। पद्यभाग ब्रजभाषा है। ब्रजक्षेत्र होने से देशकाल परिस्थिति की दृष्टि से ब्रजभाषा का प्रयोग नितान्त वाञ्छनीय है। संवाद भावाभिव्यंजक है। काव्यात्मक भाषा का बाहुल्य है। संवादों में सजीवता है—

यथा,

ललिता	कहाँ तुम्हारे देश है ?
जोगिन	प्रेम नगर पिय गाँव।
ललिता	का गुरु कहि बोलहि
जोगिन	प्रेमी मेरो नाव।
ललिता	जोग लियो केहि कारने ?

संपूर्ण नाटक में प्रेम-तत्त्व की प्रधानता है। भारतेन्दु ने कृष्ण-प्रेम के जिस आदर्श को चन्द्रावली नाटिका के माध्यम से व्यक्त किया है वह परम प्रेम है। आध्यात्मिक प्रेम से परिपूर्ण यह नाटिका भक्तों के लिए अपूर्व ग्रंथ है। स्वयं भारतेन्दु का यह कथन उसकी पुष्टि करता है—‘इसमें तुम्हारे उस प्रेम का वर्णन है, इस प्रेम का नहीं।’

नाटिका में सूत्रधार की परिपार्श्वक की वातचीत में प्रगेचना का उद्देश्य पूर्ण है। इनका वातालाप प्रस्तावना है। नैपथ्य का प्रयोग है। विष्कंभक में नारद व शुकदेव श्रीकृष्ण-चन्द्रावली के प्रेम से परिचय करा देते हैं। अंकावतार का भी प्रयोग है। नाटक का अंत भरत-वाक्य से होता है। चन्द्रावली नाटिका शास्त्रीय नियमों एवं सिद्धान्तों के अनुसार भारतीय नाट्य-परम्परा के सर्वथा अनुरूप है। यह भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की मौलिक सृजनात्मक प्रतिभा की परिचायक है।

वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का मौलिक प्रहसन ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ प्रहसन के क्षेत्र में पहिली रचना है, जिसमें धर्म एवं समाज के पाखण्ड व ढोंग को चित्रित करते हुए भारतेन्दु ने उसकी विकृति को स्पष्ट किया है। प्रहसन के पात्र राजा, मंत्री, पुरोहित, भट्टाचार्य तथा गडकीदास अज्ञान की कूपमंडूकता व इन्द्रियों की स्वार्थलिप्सा से युक्त अनाचारी पात्र हैं। ये सभी पात्र विशेष प्रवृत्तियों के प्रतीक मात्र हैं। वेदाती, शैव और वैष्णव-पाखंड को दूर करने की चेष्टा करते हुए,

सद्ज्ञान का प्रकाश प्रसारित करते हैं। यम और चित्रगुप्त न्याय व धर्म के प्रतीक हैं। अनाचार, दुराचार तथा बर्ष और न्याय के विरोध में अनाचार के प्रतीको की पराजय दिखाई गई है।

प्रहसन के प्रथम व द्वितीय अंक में सवाद भावाभिव्यजक है। प्राचीन नाट्य-परम्परा के लक्षणों का परिपालन करते हुए नान्दी व प्रस्तावना व अंकों का विभाजन किया गया है। सामाजिक व्यंग एव यथार्थवादी शैली का अनुसरण है। इस प्रहसन में भारतीय व पाश्चात्य नाट्य-शैलियों का समन्वित रूप दृष्टिगत होता है। नाटक में अंग्रेजी शब्दों के प्रयोग तथा व्यंग की स्वाभाविक अभिव्यक्ति को लक्ष्य कर, इस नाटक पर अंग्रेजी सुखान्त नाटकों की छाया का भास होता है; किन्तु भारतीय परिस्थितियों का ऐसा सजीव व्यंग-चित्रण केवल शैलीगत प्रभाव से महत्वपूर्ण नहीं बन सकता। यह तो भारतेन्दु की रचना-प्रतिभा का परिणाम है, जिन्होंने प्रहसनो की रचना कर संस्कृत नाट्य-शिल्प की एकरसता से सहृदयो को मुक्त किया और उन्हें नई सामग्री प्रदान की। यह एक सहेतुक नाटक है।

प्रेमयोगिनी

प्रेमयोगिनी एक सामान्य कोटि की रचना है, जिसमें काशी की यथार्थ स्थिति पर चार व्यंग चित्र हैं। यह नाटिका अपूर्ण है। नाटिका में कथानक का अभाव होने से चारित्रिक विकास के लिए कोई स्थान ही नहीं।

इस नाटिका के द्वारा भी भारतेन्दु हरिश्चन्द्र समाज के अकर्मण्य जीवन की कटु आलोचना में व्यस्त हैं। आधुनिक शिक्षा के दुर्गुण, गौसाई की घृष्टता, मुगलसराय स्टेशन का वर्णन आदि प्रसंग यथार्थवादी कहे जा सकते हैं। पात्रों के द्वारा मराठी, गुजराती, खड़ी बोली, ब्रजभाषा, अंग्रेजी आदि विविध भाषाओं का प्रयोग है। अभिनेयता की दृष्टि से असफल है। नाटकीय गति का भी अभाव है। चार गर्भों की यह नाटिका कलात्मक दृष्टि से अविकसित और नाट्य-कौशल से रहित है।^१ यद्यपि भाषा-प्रयोग की दृष्टि से यह नाटक स्मरण किया जाता है,

१. दृष्टव्य : डा० शांतिगोपाल पुरोहित का मत—हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन, पृ० ११३ :

‘इसका आनरेरी मजिस्ट्रेट-वर्णन, स्वदेश-प्रेम और पाश्चात्य निन्दा का परिचायक है। काशी-वर्णन भी देश-प्रेम और देश-दुर्दशा का द्योतक है। इन्हें हम नाटक में प्रांतीय तत्व कह सकते हैं। मुगलसराय स्टेशन का वर्णन इस दृष्टि से पठनीय है। इसमें यथार्थवाद को समुचित स्थान दिया गया है। नाटकों में इसे यथावकाश का योगदान माना है।’

तथापि डा० दशरथ ओझा का विचार है कि विविध बोलियों और संकेतमयी भाषा की छटा, काशी की स्थानीय विनोद-शैली के साथ, जैसी इस नाटक में मिलती है, वैसी भारतेन्दु के अन्य किसी नाटक में नहीं।^१ तथापि स्थानीय रंग के कारण यह भाषा-प्रयोग उसका एक दोष भी है।

विषय विषमौषध

बोलचाल की मुहावरेदार भाषा में रचित यह भाण एक सत्य घटना पर आधारित है।

रूपक के भेदों में भाण की गणना की जाती है। इसमें कथावस्तु का कोई सुनिश्चित स्वरूप व विकास नहीं होता। भाण में केवल एक ही पात्र होता है और वह आकाश भाषित (काल्पनिक पात्र) के सहारे 'कि ब्रवीषि' कहता हुआ सम्बोधन-उक्ति-प्रत्युक्ति के द्वारा वीर रस-मूचक शौर्य एवं शृंगार रस-द्योतक घटनाओं का प्रदर्शन करता है। इसमें एक ही अंक होता है। इसमें भारती वृत्ति होती है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भाण का लक्षण इस प्रकार बताया है—'भाण में एक ही अंक होता है। इसमें नट ऊपर देव-देखकर, जैसे किसी से बात करे, आप ही सारी कहानी कह जाता है। बीच में हँसना, गाना, क्रोध करना, गिरना आप ही दिखलाता है। इसका उद्देश्य हँसी, भाषा, उत्तम और बीच-बीच में संगीत भी होता है।'^२

इस भाण में बडौदा-नरेश, महाराज मल्हारराव के पतन को दिखाकर अंग्रेजों द्वारा उनको सिंहासन से राजच्युत करने की घटना का उल्लेख है। देशी राजाओं के अनाचार और चारित्रिक दुर्बलताओं को दिखाकर नाटककार अंग्रेजी राज्य के इस कार्य की प्रशंसा करता है। कथावस्तु नीरस है। इस भाण में अन्य कहावतों के साथ संस्कृत कहावतों के अनुवाद भी प्राप्त होते हैं। नान्दीपाठ और प्रस्तावना नहीं है किन्तु अन्त में भरतवाक्य का प्रयोग है। भरतवाक्य से भारतेन्दु ने न केवल प्रजा वरन् राजन्य वर्ग को भी चेतावनी दी है।

भारत-दुर्दशा

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की राष्ट्रीय भावना के यथार्थ स्वरूप का परिचय 'भारत-दुर्दशा' रूपक में उपलब्ध होता है। उत्पाद्य कथा और प्रतीक पात्रों के माध्यम से युग की परिस्थितियों का शोचनीय चित्र व राष्ट्रीय अवनति के कारणों का इसमें विश्लेषणात्मक विवेचन किया गया है।

१. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० १६२।

२. भारतेन्दु नाटकावली भाग २, पृ० ४२४ (नाटक)

कथा

इस रूपक में छः अंक हैं। निराशा के वातावरण में भारत-भाग्य की आत्म-हत्या अत्यंत करुण परिवेश प्रदर्शित करती है, किन्तु इसे एकमात्र दुःखान्त और घोर निराशामयी हीनता का संकेत ही नहीं मान लेना चाहिए। इस नाटक का नायक भारत है। भारत-भाग्य अंतिम अंक में निष्क्रिय, निश्चेष्ट, सूच्छिन्न भारत के प्राचीन गौरव का स्मरण दिलाकर उन्नति के प्रशस्त मार्ग पर बढ़ने की प्रेरणा देता है, किन्तु निराश होकर कटार मार लेता है।

इस रूपक में भारत, भारत-दुर्देव, निर्लज्जता, आशा, सत्यानाश, रोग, आलस्य, मदिरा, अंधकार, भारत-भाग्य प्रतीक हैं। संस्कृत के 'प्रबोध-चंद्रोदय' के पात्रों के मानवीकरण की साकेतिक परम्परा का भारतेन्दु ने सर्वथा मौलिक रूप से प्रयोग किया है।

नाटककार प्राचीन गौरव का स्मरण करता है और वर्तमान पराभव तथा हीनावस्था के उद्धार के प्रयत्न में संलग्न है। साथ ही विदेशी अंग्रेजी राज्य के प्रति कृतज्ञ है, जिसने अनाचारी मुस्लिम शासकों से मुक्ति दिलाई। अंग्रेजी राज्य के ज्ञान-विज्ञान एवं प्रगति के प्रति यदि कृतज्ञ है तो साथ ही व्यापारिक शोषण के विरुद्ध भी—

अंग्रेज-राज सुख-साज सजे सब भारी,
पै धन विदेश चलि जात इहै अति ख्वारी,
ताहूँ पै महेंगी, काल, रोग, विस्तारी,
दिन-दिन दूने दुख ईस देत, हा हा री !
सबके ऊपर टिक्कस की आफत आई,
हा, हा, भारत-दुर्दशा न देखी जाई।

भारत-दुर्देव विदेशी शासकों का प्रतीक है। भारत के पराभव व हीनावस्था का कारण उसकी अपनी दुर्बलताएँ थी। भारत में फैले कुसंस्कार ही भारत-दुर्देव के साथी हैं। कलह, आलस्य, धार्मिक अधता, अज्ञान और कुमति इसके शत्रु हैं। इनके कारण ही जो देश एक समय विद्या, बल, ऐश्वर्य, बुद्धि में अग्रगण्य था वह अब दीनहीन, पराधीन है।

सबके पहिले जेहि ईश्वर धन-बल दीनी,
सबके पहिले जेहि सम्य विघाता कीनी,
सबके पहिले जो रूप-रग-रस मीनी,
सब पहिले विद्याफल जिन यहि बीनी
अब सबके पीछे सोई परत मछाई।

जिस देश में सभ्यता, संस्कृति के प्रतिमान बने, देश की पशस्वी उज्ज्वल परम्परा के कीर्तिमान स्तंभ हुए—

जहाँ भये शाक्य, हरिचंद्र नहुष, ययाती,
जहाँ राम, जुधिष्ठिर, वासुदेव सयाती,
जहाँ भीम, करन, अर्जुन की छटा दिखाती,
तहाँ रही मूढता-कलह-अविद्या-रती ।

वहाँ

अब जहाँ देखहु तहाँ दुःखहि दुःख दिखाई,
हा, हा ! भारत-दुर्दशा न देखी जाई ।

मँहगाई, अष्टाचार, छुआछूत, मदिरापान, अपव्यय, धार्मिक-साम्प्रदायिक द्वेष, आलस्य भारत के सर्वनाश में सहायक है । च्यग इस रूपक की शक्ति है समाज पर, धर्म पर, शासन पर, कायर सुधारको पर तीव्र व्यंग किए हैं । सन्तोष की वृत्ति जो निष्क्रियता की उद्भाविका है, उस पर तीव्र क्षोभ व्यक्त किया है—

दुनिया में हाथ-पैर हिलाना नहीं अच्छा
मर जाना पै उठके कही जाना नहीं अच्छा,
मिल जाये हिन्दू खाक में हम काहिलों को क्या,
ऐ मीरेफ़र्श रंज उठाना नहीं अच्छा ।

इसी प्रकार मद्यपान के सम्बन्ध में, दूधसुरा, दधि-सुरा, वेद-सुरा, ईश्वर-सुरा, स्वर्ग के नाम यहाँ तक कि सुरा, अन्न, धनधाम-जगत सुरामय होई ।

पाँचवे अंक में देशोद्धार के लिए प्रयत्न करने वाले सुधारको की कोरी योजनाओं व कायरतापूर्ण व्यवहारों पर तीव्र व्यंग है । जाति-पाँति, धर्म, मत-मतांतरों की विभाजककारिणी वृत्ति को नाटककार भारत के नाश का कारण मानता है ।

रूपक की भाषा पात्रोचित, रंगमंचीय एवं सरस व चित्ताकर्षक है । प्रचलित देशज भाषा व मुहावरों का प्रयोग है । रूपक अभिनेय है । भारत को मोह-निद्रा से जगाने वाला कोई नहीं । जो जानबूझकर सोया है उसे कौन जगा सकता है ?

विद्या का सूर्य पश्चिम से उदय हुआ है । देश-विदेश से नई-नई विद्या और कारीगरी आई । तुमको उस पर भी वही सीधी बातें, वही माँग के गोले, ग्राम्यगीत, बाल्यविवाह, भूतप्रेत की पूजा, जन्मपत्री की विधि, थोड़े में संतोष, गप्प सुँकने में प्रीति और सत्यानाशी चाले प्रिय हैं । अब सोने का समय नहीं है ।

अंग्रेजों का राज्य पाकर भी न जगे तो कब जागोगे ? भारत-भाग्य उमे जगाने की यथाशक्ति चेष्टा करता हुआ छाती में कटार का आघात कर लेता है और यवनिका-पतन होता है। इस प्रकार यह देशवत्मलता के भाव से परिपूर्ण एक दुःखान्त नाटक है। यद्यपि कुछ विद्वान् इसे दुःखान्त नाटक नहीं मानते।^१

इस नाटक में पाश्चात्य नाट्य-शिल्प में प्राप्त उद्देश्य की अभिव्यक्ति बड़े सहज रूप से हुई है। भाग्य के भरोसे बैठने से ही हमारे देश भारतवर्ष का (नाटक में नायक, भारत का) नाश हुआ। भाग्य के संहार में ही भारतोदय का भाव है। यह सदेश के रूप में पंचम अंक में प्राप्त है।

नील देवी

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने इस ऐतिहासिक नाटक में नारी के अबला-रूप को शक्ति का तेजस्वी स्वरूप, निर्भीकता की प्रतिमूर्ति व पुरुष के समान सहयोग के आदर्श को सजीवता प्रदान की है। समाज में नारी केवल भोग्या नहीं है, वरन् वह अपनी तेजस्विता से समाज के गौरव का प्रतीक बने, देश की रक्षा करे। नाटक के पूर्व वक्तव्य में नाटककार ने अंग्रेज स्त्रियों की भाँति भारतीय गृहदेवी के भी शिक्षित, जागरूक व कर्तव्यपरायण माना बनने की लालसा व्यक्त की है।

नाटक की कथावस्तु सक्षिप्त है। पंजाब के राजा सूर्यदेव को अब्दुशरीफ घोखे में रात्रि के समय निद्रावस्था में बन्दी बना लेता है और उसे धर्म-परिवर्तन के लिए मजबूर करता है। राजा किसी प्रकार भी अपनी स्वीकृति नहीं देता। यवनो के हाथ बन्दी अवस्था में भी छड़ से अनेको को घायल करके राजा मृत्यु को प्राप्त होता है। राजकुमार के अन्य कुछ सरदार सभी, यवनों से युद्ध करके मरने की अपेक्षा, उसे अकेला छोड़कर चले जाते हैं। रानी नीलदेवी, छल से की गई पति की मृत्यु का प्रतिशोध लेने के लिए, कूटनीति का आश्रय लेती है। वह धारापना के वेश में यवन सरदार के विजयोल्लास के अवसर पर दरबार में उपस्थित होती है। उसके संगीत और नृत्य से अत्यधिक उल्लसित सरदार उससे मद्यपान के लिए आग्रह करता है। मदहोश अब्दुशरीफ को कटार मार कर रानी नीलदेवी अपने पति की मृत्यु का प्रतिशोध लेती है। उसका पुत्र व अन्य कुछ साथी

१. दृष्टव्य—डा० दशरथ श्रोत्र का मत—यह नाटक दुःखान्त है ही नहीं। इससे यह ध्वनि निकलती है कि भारतेन्दु जी ने भारत को दो रूपों में प्रदर्शित किया है, एक पराधीन भारत, जो भाग्याधीन है, दूसरा स्वाधीन भारत जो उदय प्रारंभ मारत है हिन्दी नाटक उदय और विकास, पृ० १७६।

बवनों की मारपीट करते हुए निकल जाते हैं। रानी वही अपने को कटारी मार कर सती हो जाती है। दस दृश्यों में कथावस्तु का संगठन कुशलता से किया गया है। नाटक में गतिशीलता है। कथा-व्यापार द्रुत गति से आगे बढ़ता है।

नील देवी गीतिरूपक है। इस पर पाश्चात्य नाट्य-शैली का प्रभाव, प्रारम्भ में कोरस-गान व अन्त में दुःखान्त की नियोजना में, स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है।

यवनो की बर्बरता और राजपूतों के शौर्य, दर्प और वीरोचित उत्सर्ग को पूर्णतः व्यक्त नहीं किया गया। नाटक की भाषा सात्रोचित है। फारसी शब्दों के प्रयोग की भी बहुलता है।

नाटक में अभिनय की दृष्टि से रंगमंचीय संकेत पर्याप्त हैं। छठे अंक का पागल प्रतीक-पात्र है। नीलदेवी, राजा सूर्यदेव, प्रतिनायक अब्दुशरीफ के सवाद अभिनय के अनुकूल उत्कृष्ट हैं।

नीलदेवी का व्यक्तित्व चतुर, निर्भीक, वीरांगना के रूप में हुआ है। नीलदेवी का उदात्त चरित्राकल ही इस गीतिरूपक का उद्देश्य है। नाटककार ने प्रारम्भ में दुर्गापाठ के मंत्र रखे हैं तथा समर्पण इस प्रकार है —

‘मातृ, भगिनी, सखी-तुल्या आर्य ललनभगण को ।’

वास्तव में इस नाटक की पृष्ठभूमि में धर्म और अधर्म की प्रतिद्वन्द्विता है। राजा को विश्वास था कि यवन रात्रि में सुप्तावस्था में आक्रमण नहीं करेंगे, किन्तु राजा की मृत्यु रात्रि में ही हुई और संभवतः इसीलिए आर्धललना नीलदेवी ने मुसलमानी दरबार में जाकर नर्तकी के भेष में उस यवन सरदार से बदला लिया। भारतेन्दु के इस नाटक में धर्मेति और राजनीति के समन्वय का संकेत है। आपद्काल में देशवत्सलता के वशीभूत आर्यनारी का यह चरित्र एक आदर्श अभिव्यक्ति है। लेखक को इसमें पूर्ण सफलता मिली है। दूसरी ओर नाटको को सफल बनाने में ‘पताकास्थानक’^१ का इन नाटक में उपयोग किया गया है, जिसे नाटक में चमत्कार की वृद्धि होती है। नीलदेवी नाटक का दशम दृश्य इस दृष्टि से महत्वपूर्ण है।

भारत-जननी

भारतजननी बंगला नाटक भारतमाता का रूपान्तर है, यद्यपि डा० सोम-

१. पताकास्थानक में सहसा स्थिति विपर्यय से अर्थ-सांड द्वारा कथावस्तु की धारा-विशा भोड़ दी जाती है।

नाथ गुप्त इसे भारतेन्दु की मौलिक रचना मानते हैं ।^१

यह भारत की दैन्यावस्था को चित्रित करने वाला एकांकी है । भारत-जननी, भारतसतान, पहला अंग्रेज व दूसरा अंग्रेज चारों प्रतीक-पात्र हैं । दरिद्र भारत-जननी अपनी संतानी को जगाती है । बड़ी कठिनाई के उपरान्त जागने पर वे भोजन मांगते हैं । भारत-जननी महारानी विक्टोरिया से याचना करती है । पहला अंग्रेज आकर उसे फटकारता और धमकाता है, दूसरा आकर भारत-सतानों के प्रति सहानुभूति की भावना व्यक्त करता है । प्रथम अंग्रेज कम्पनी-शासन का प्रतीक है । दूसरा उदार अंग्रेज महारानी विक्टोरिया के प्रशासन का । इसी प्रकार लक्ष्मी, दुर्गा, विद्या आदि पात्र हैं जो भारत में आदर न पाकर अन्यत्र विदेशों में चले गये हैं ।

इस रूपक के अन्त में आशा की ध्वनि है । भारत-जननी भारत-सन्तानों को धैर्य के साथ अपने भविष्य निर्माण की प्रेरणा प्रदान करती है ।

भाषा अलंकारमयी, दुरूह है । रगमचीय निर्देश स्पष्ट है । प्रचारात्मक उद्देश्य-प्रधान रचना है ।

अन्धेर नगरी

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इस प्रहसन की रचना बिहार के किसी जमींदार के अन्याय को लक्षित करके की थी । नाटककार ने समाज व्यवस्था के ऐसे रूप पर व्यंग किया है, जहाँ पर अन्याय और न्याय के मध्य कोई अन्तर न रहता हो । समसामयिक समाज में जो विकृतियाँ पाई जाती हैं उनका उल्लेख गुरु-चेले की बातचीत (चेले का पक्वान्तप्रिय होना) में है, जैसे बाजार में सभी वस्तुओं का मूल्य समान होना, न्याय-अन्याय में भी कोई विभेद न होना आदि । अतिरंजित एवं

१. दृष्टव्य : डा० वशरथ शोभन का मत—“डा० सोमनाथ इस नाटक को भारतेन्दु जी की मौलिक रचना मानते हैं और साथ ही साथ यह भी कह जाते हैं कि इसे नाटक कहना व्यर्थ है । नाटक न कहने का कारण बताते हैं कि इसमें एक ही दृश्य है और सारा कार्य-व्यापार उसी में आरम्भ होकर समाप्त हो जाता है । डा० सोमनाथ जिस कारण से नाटक नाम न देने का विरोध करते हैं, वह तो उत्तम एकांकी नाटक का लक्षण है । एक ही दृश्य में आद्योपान्त कथावस्तु दिखाई जा सके तो अभिनय में पट परिवर्तन का भगड़ा ही बच जाए और प्रेक्षकों को सफलता से रसानुभूति कराई जा सके । इस नाटक को स्वयं भारतेन्दु जी ने मौलिक नाटक नहीं बताया है । हिन्दी-नाटक उद्भव और विकास, पृ० १८३ ।

ध्यांग-शैली में अत्यन्त रोचकता के साथ तत्कालीन स्थिति का पर्यवेक्षण इस नाटक में हुआ है। अंधेर नगरी के राजा का चरित्र पर्याप्त विकसित हुआ है। 'अन्धाधुव मच्च्यौ सब देशा, मानहुँ राजा रहत विदेशा' में अंग्रेजी शासकों की ओर संकेत दृष्टव्य है।

भारतेन्दु की समस्त नाट्य-कृतियों में संभवतः 'अन्धेर नगरी' को सर्वाधिक लोकप्रियता प्राप्त हुई। यह नाटक कदाचित् उन सामान्य दर्शकों, ग्रामो में रहने वाले अण्ड तथा सामान्य स्तर के व्यक्तियों को दृष्टि में रखकर लिखा गया है। इस नाटक की यह एक विशेषता है कि परिमित शब्दावलि का उपयोग इसमें हुआ है तथा लोकप्रचलित स्वांग, भाँड़-मडलियों द्वारा जो अश्लील खेल खेले जाते थे, उनमें से अश्लीलत्व को निकाल कर घरों में प्रयुक्त होने वाले शब्दों को रख दिया है। चूरन वाले द्वारा कहा गया यह कथन दृष्टव्य है—

चूरन अमल वेद का भारी, जिसको खाते कृष्ण मुरारी ।
मेरा पाचक है पचलोना, जिसको खाता श्याम सलोना ।
चूरन साहेब लोग जो खाता, सारा हिन्द हजम कर जाता ।
चूरन पुलिस वाले खाते, सब कानून हजम कर जाते ।

अन्यायी राजा को अन्त में टिकटी पर चढ़ाकर भारतोद्धार की ओर लेखक ने सहज ही संकेत कर दिया है।

सती-प्रताप

'सती-प्रताप' गीतिरूपक अपूर्ण ही रह गया था जिसे बाबू राधाकृष्णदास ने पूर्ण किया है। सावित्री-सत्यवान की कथा द्वारा भारतीय नारियों के समक्ष सतीत्व का आदर्श प्रस्तुत किया गया गया है। सजग, सशक्त राष्ट्र में नारी का पूर्ण सहयोग जिस प्रकार हो सकता है, उस स्वरूप को भारतेन्दु ने भारतीय आदर्शों के अनुरूप प्रकट करने का प्रयत्न किया है। अधूरे कथानक में ही कलात्मकता का यथेष्ट परिचय है। नाटकीय प्रयोजन व आदर्श स्थापना का सुन्दर समन्वय है। प्रथम अंक में प्रकृति-सौन्दर्य व अप्सराओं के गीत से मनोहर वातावरण की सृष्टि है।

अनुवादित नाटक

रत्नावली नाटिका

इस नाटिका के मूल रचयिता श्री हर्ष संस्कृत-नाट्य-साहित्य में प्रसिद्ध हैं। नाटिका में बत्सराज तथा रत्नावली के प्रणय का वर्णन, महारानी की बाधा, अन्ततोगत्वा पति-इच्छा की स्वीकृति को रोचकता से प्रस्तुतीकरण किया गया है।

रत्नावली में नान्दी, प्रस्तावना तथा विष्कम्भक ही उपलब्ध हैं, शेष भाग अध्राप्य है। उपलब्ध अंश से ही अनुवाद-कौशल का पूर्ण परिचय मिलता है। पद्य का अनुवाद पद्य में तथा गद्य का गद्य में किया गया है। भाव-सौन्दर्य की रक्षा में अनुवादक की सफलता प्रशंसनीय है। अपूर्ण होने से कथावस्तु व चरित्र, रस, आदि का विवेचन संभव नहीं है।

पाखण्ड-विडंबन

कृष्ण मिश्र द्वारा रचित 'प्रबोध-चन्द्रोदय' रूपक के तृतीय अंक का अनुवाद पाखंड-विडंबन नाम से किया है। प्रतीकात्मक कथानक के द्वारा नाटककार ने व्यक्त किया है कि सांसारिक जन सात्त्विक श्रद्धा को परित्यागे कर, तमोगुणी-रजोगुणी श्रद्धा को भक्तिभावना में समाहित कर, ऐहिक ऐन्द्रिक सुखों को ही जीवन का मूल मान बैठते हैं।

सांप्रदायिक व धार्मिक मत-मनान्तरों में श्रद्धा विकृत स्वरूप हो गई। शान्ति श्रद्धा की खोज में दिगंबर, जैन, बौद्ध, कापालिक चेलों के साथ तमोगुणी रूप में मिलती है। करुणा इसका समाचार भक्ति के पास ले जाती है। धर्म के नाम पर फैला हुआ पाखण्ड और उसके बीभत्स स्वरूप का चित्रण है। नाटककार धर्म के उदात्तस्वरूप को श्रेयस्कारी मानता है। अनुवाद में गद्य पद्य का व्यवहार यथा स्थान है। अनुवाद में मूलभाव सुरक्षित है। संवादों में रगसचीय प्रभाव-व्यंजकता है।

धनंजयविजय-व्यायोग

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने महाकवि कांचन कृत 'धनंजयविजय-व्यायोग' का १८७३ ई० में अनुवाद किया। महाभारत के विराट पर्व में अर्जुन के युद्ध-कौशल से राजा विराट की गायों की रक्षा हुई थी। कौरवों ने गायों का हरण किया। राजा विराट ने अपने पुत्र को रण हेतु भेजा। पांडवों के अज्ञातवास में होने के कारण अर्जुन सम्मुख युद्ध नहीं कर सकते थे। अर्जुन अकेले ही सारथी के रूप में कौरव-सैन्य को पराजित कर गायें छुड़ा लेते हैं। इसी वीरता के उपलक्ष्य में विराट अर्जुन के पुत्र अभिमन्यु से उत्तरा का विवाह कर देते हैं।

भारतेन्दु ने नाटक की सरसता व मूल कथानक एवं संवादों की भावरक्षा पर पर्याप्त ध्यान रखा है। गद्य के स्थान पर गद्य तथा पद्य के स्थान पर पद्यानुवाद किया गया है। अनुवाद यथावत् किया गया है।

मुद्राराक्षस

मूल रचयिता संस्कृत नाटककार विशाखदत्त थे। नन्दवश का नास और

चन्द्रगुप्त का राज्यारोहण इस नाटक का मूल कार्य है। नन्द के सुयोग्य मन्त्री राक्षस को चन्द्रगुप्त का अमात्य बनाने के लिए चाणक्य जो राजनीतिक दाँवपेच रचता है, नाटक में उन्हीं का उल्लेख है। ऐतिहासिक भूमि पर काल्पनिक कार्य-व्यापारों की सृष्टि से नाटककार ने अत्यन्त सरस नाट्यकृति की रचना की है। मूल नाट्यकृति और अनुवाद में यथेष्ट भाव-साम्य की रक्षा हुई है। भावों की व्यञ्जना एवं राजनैतिक दाँवपेच के अनुवाद में भावात्मक कौशल की विशेष आवश्यकता है। राजनैतिक संघर्ष को गतिशील सवादों के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। नाटक के गीत प्रसंगानुकूल हैं। पद्यात्मक सम्वाद अति सुन्दर हैं।

कर्पूर-मंजरी

राजशेखर के विख्यात प्राकृत सट्टक कर्पूरमंजरी का भाषानुवाद भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने १८७६ ई० में किया था। इस सट्टक में चार अंक हैं। सट्टक में नाट्य-परम्परानुसार प्रवेशक और विष्कम्भक नहीं होते। अंको के स्थान पर जवनिका का प्रयोग होता है। भारतेन्दु ने सट्टक को अंको में ही विभाजित किया है। आरम्भ में नान्दी (चतुष्पदी) का प्रयोग भारतेन्दु की मौलिक उद्भावना है।

हास्य और व्यंग में भाषा का सौन्दर्य पूर्ण रक्षित है।^१ भाषा आल-कारिक और व्यञ्जनापूर्ण है। लोकोक्ति प्रयोग से सामान्य बोलचाल की भाषा में निखार आ गया है। मूल भावों की रक्षा करते हुए भाषा का सौष्ठव भारतेन्दु के व्यक्तिगत अनुवाद-कौशल की विशेषता है।

प्रश्न है कि भारतेन्दु ने कर्पूर-मंजरी सट्टक का अनुवाद क्यों किया? इस सट्टक का कथानक एक तांत्रिक योगी से सम्बद्ध है जो कुतल देश की सुन्दरी राजकन्या कर्पूरमंजरी को लाता है और लम्पट राजा को उसकी ओर आकर्षित कराकर गृह-कलह उत्पन्न करा देता है। अन्त में षड्यंत्रों से विवश होकर रानी उस राजकन्या से विवाह कराने की अनुमति दे देती है। भारतेन्दु ने भरतवाक्य में अनुवाद के उद्देश्य को इस प्रकार प्रकट किया है :—

उन्नत चित हूँ आर्य परस्पर प्रीति बढावै ।

कपट-नेह तज सहज-सत्य व्यवहार चलावै ॥

दुर्लभ बन्धु

शेक्सपियर के प्रख्यात नाटक (मर्चेन्ट ऑफ वेनिस) का अनुवाद भारतेन्दु

१. दृष्टव्य—इसका अनुवाद भारतेन्दु ने ऐसी लच्छेदार भाषा में किया है कि मूल से भी अधिक रस मिलता है।—डा० दशरथ ओझा 'हिन्दी नाट्य उद्भव और विकास,' पृष्ठ १६६।

ने १८८० ई० में किया। इस नाटक में भारतेन्दु ने पात्रों के नामों का भारतीय-करण किया है—अनन्त, बसन्त, पुरश्ची। इसी प्रकार स्थान राजस्थान व यहूदी व ईसाई के संघर्ष को जैन व आर्य-हिन्दू का संघर्ष दिखाया है। मूल भावों की यथा-समय रक्षा करते हुए, परिवर्तित वातावरण के अनुकूल सामान्य संशोधन भी किये हैं। भारत में जैन और हिन्दू का ऐसा संघर्ष (कृपणता की दृष्टि से) कभी नहीं हुआ।

रूपान्तरित नाटक

रूपान्तरित नाटकों में मूल कथा को आधार मानकर अनेक परिवर्तन रूपान्तरकार करता है। इन मौलिक परिवर्तनों में ही नाटककार की प्रतिभा लक्षित होती है।

यतीन्द्रमोहन ठाकुर का 'विद्यासुन्दर' नाटक बँगला भाषा में रचित है। उसी की छाया लेकर भारतेन्दु ने हिन्दी में इसकी रचना की है।

कथा-वस्तु

राजा विद्या के विवाह के लिए स्वयंवर-प्रथा का आश्रय लेते हैं, जिसमें जो राजकुमार विद्या को तर्कबुद्धि में पराजित कर दे, उसी को विद्या वरण करेगी। देश-देशान्तर में यह घोषणा भाटों द्वारा प्रचारित होती है। विद्या के रूप-सौन्दर्य के वर्णन से सुन्दर, आकर्षित होकर, बर्द्धमान आता है। मालिन के यहाँ वह आश्रय लेता है। मालिन के माध्यम से हार बनाने की कला-कौशल से प्रभावित हुई राजकुमारी विद्या से भेंट होती है। मुग्धावस्था के परिणाम-स्वरूप गन्धर्व विवाह होता है। उसी समय राजा उसे दण्डित करते हैं। सन्यासी के रूप में वह विद्या को पराजित करता है। उसी समय भाट से यह विदित होता है कि वह राजकुमार है। राजा उसे क्षमा कर देते हैं। नाटक का अंत सुखान्त है। नान्दी और प्रस्तावना से मुक्त है। कार्याविस्थाएँ और अर्थप्रकृति व संघियों का उचित निर्वाह हुआ है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से सुन्दर और विद्या ही प्रमुख पात्र हैं। सुन्दर धीरे ललित नायक है। विद्वान्, साहसी, चतुर, कलाप्रिय और धैर्यवान है। उसने सन्यासी के वेश में विद्वानों को शास्त्रार्थ में पराजित किया। विद्या सामान्य, भावुक, प्रणयशीला नायिका है। 'विद्या-सुन्दर' वस्तु-सविधान, चरित्र-चित्रण, काव्यत्व, रचना-कौशल, क्रियाशीलता, भावुकता आदि के समावेश से अत्यन्त रोचक कृति है। इसे प्रतीक भी माना जा सकता है। विद्या उसी का वरण करती है जो अपने बुद्धि-कौशल, चातुर्य से उसे अपने वश में कर ले। विद्या के वरणकर्त्ता को उद्यमी, साहसी, चतुर, धैर्यशील एवं कला-प्रेमी होना चाहिए।

सत्य हरिश्चन्द्र

सत्य हरिश्चन्द्र आर्य क्षेमेश्वर कृत 'चंडकौशिक' का रूपान्तर है। इसके छायानुवाद में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का उद्देश्य निम्नलिखित है—'मेरे मित्र बालेश्वरप्रसाद बी० ए० ने मुझसे कहा कि आप कोई ऐसा नाटक भी लिखें जो लडको के पढ़ने-पढ़ाने के योग्य हो, क्योंकि शृंगार रस के आपने जो नाटक लिखे हैं वे बड़े लोगों के पढ़ने के हैं, लडको को उनसे कोई लाभ नहीं। उन्हीं की इच्छा-नुसार मैंने यह सत्य हरिश्चन्द्र नामक रूपक लिखा है।'

नाटक स्वयं नाटककार की भी दान-वृत्ति का सूचक है।

चन्द्र टरे, सूरज टरै, टरै जगत व्यवहार,

पै दूढ श्री हरिचन्द्र को टरै न सत्य-विचार।

कथावस्तु

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने कथा में अनेक परिवर्तन किए हैं। चंडकौशिक का प्रथम अंक शृंगार रस से परिपूर्ण है, जबकि सत्य हरिश्चन्द्र में इन्द्र-नारद-संवाद में उपदेशात्मकता है। चंडकौशिक में आखेट खेलने गये राजा हरिश्चन्द्र राज्य का दान करते हैं। सत्य हरिश्चन्द्र में राजा स्वप्न में राज्य का दान करते हैं। स्वप्न के वचन की पूर्ति हेतु वे व्याकुल हैं। इस प्रकार राजा हरिश्चन्द्र का चरित्र और भी उदात्त हो उठा है। सत्य हरिश्चन्द्र में स्वयं विष्णु की अवतारणा वातावरण को अलौकिकता प्रदान करती है।

काल्पनिक कथा-प्रसंगों के कारण नाटक अधिक चमत्कारपूर्ण हो गया है। स्वप्न में दिए दान को ब्राह्मण के नाम कर, राजा का सर्वस्वदान करके, उसका रक्षक बन जाना अस्वामाविक-सा प्रतीत होता है। नाट्यकला की दृष्टि से अत्यन्त प्रौढ़ नाट्यकृति है। चार अंकों के इस नाटक में नाटककार की विलक्षण सृजनात्मक प्रतिभा व कल्पना ने सुन्दर प्रसंगों की अवतारणा की है। सर्वस्वदान, इन्द्र-नारद की वार्ता, विश्वामित्र का हरिश्चन्द्र की परीक्षा लेने का निश्चय, नाटक के अंत में भ्रमभंग का वर्णन आदि अत्यन्त सजीव चित्रण है। नाटक में नांदी, प्ररोचना, प्रस्तावना, भरतवाक्य आदि का प्रयोग किया गया है। नाटक का अंत फलागम से हुआ है।

कार्य

सर्वस्व दान, बाधा, बाधा का निराकरण, राजा की धर्म व विष्णु द्वारा प्रशस्ति, चरम विकास हैं। रस-निर्वचन की दृष्टि से शांत रस का नाटक है। लोकप्रियता एवं रंगमंच पर प्रस्तुति की दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन समस्त नाटकों में

इसकी गणना श्रेष्ठ मानी जाती है।

नायक, राजा हरिश्चन्द्र धीरप्रशान्त नायक है। आदर्शवान राजा विनयी, सहिष्णु, उदार, कोमल हृदय का है। कर्तव्यपरायणता का चरम उदाहरण है; चाहे राजा हो, या श्मशान का रक्षक, राजा मृत-शव पुत्र रोहिताश्व का होने पर भी अपनी कर्तव्यभावना को नहीं परित्याग करता। प्रतिनायक विश्वामित्र हैं। उग्र, अहमन्य, क्रूर, कठोर परीक्षक बने रहते हैं। परीक्षा की दृष्टि से उनकी यह कठोरता भी हरिश्चन्द्र की स्थायी कीर्तिकला का कारण है।

शैव्या का चरित्र विवेक, धैर्य, मर्यादा से युक्त आदर्श भारतीय नारी का है। पुत्र की मृत्यु पर कारुणिक, मार्मिक क्रन्दन भावोद्वेग का चरम रूप है। नाटक का यह अंश अत्यन्त मार्मिक व प्रभावशील है।

भारतेन्दुयुगीन अन्य प्रमुख नाटक

भारतेन्दु-युग के वृहद् साहित्यिक मण्डल के प्रेरणा-स्रोत स्वयं श्री भारतेन्दु हरिश्चन्द्र थे। भारतेन्दु-मण्डल के विद्वान् लेखको ने अनेक नाटकों की रचना की एवं नाट्यकला को अपने प्रयोगों से नवीन रूप प्रदान किया। लाला श्रीनिवासदास भारतेन्दु के निकट मित्रों में से एक थे, जिन्होंने 'प्रह्लाद-चरित्र', 'तप्ता-संवरण' (१८७४ ई०) 'रणधीर-प्रेममोहिनी' (१८७८ ई०) और 'संयोगिता-स्वयंवर' (१८८५ ई०) नामक चार नाटकों की सृष्टि की। इनमें 'तप्ता-संवरण' और 'रणधीर-प्रेममोहिनी' का कथानक काल्पनिक है। 'प्रह्लाद-चरित्र' पौराणिक और 'संयोगिता-स्वयंवर' ऐतिहासिक नाटक है। लाला श्रीनिवासदास के दूसरे नाटक 'रणधीर-प्रेममोहिनी' में कथानक, सृष्टि और चरित्र-विकास पश्चिमी नाट्य-शैली पर हुआ है, यद्यपि भारतीय पद्धति के स्वयंवर का इसमें प्रयोग किया गया है। अन्त पश्चिम की दुःखान्त शैली का है। संभवतः इसीलिए रणधीर-प्रेममोहिनी को हिन्दी का पहला दुःखान्त नाटक माना गया है।^१ इस नाटक की कथावस्तु पाटन के राजकुमार रणधीर और सूरत की राजकुमारी प्रेममोहिनी के प्रेम-प्रसंग पर आधारित है। अन्त में प्रेमी नायक रणधीर सब शत्रुओं का सहार कर देता है और आहत होकर प्रेयसी प्रेममोहिनी के अंक में मृत्यु को प्राप्त होता है। आचार्य

१. दृष्टव्य—डा० श्रीपति शर्मा का मत—हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव—
'पृ० ६६—'लाला श्रीनिवासदास' ने शेक्सपीयर के 'रोमियो और जूलिएट' के आधार पर रणधीर-प्रेममोहिनी नामक हिन्दी का प्रथम दुःखान्त नाटक लिखा।

रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—'रणधीर और प्रेममोहिनी नाम ही रोमियो जूलिएट की ओर ध्यान ले जाता है ।^१ पाश्चात्य नाटको की अनुकृति के कारण इस नाटक में प्रस्तावना, नान्दी पाठ आदि का अभाव है ।^२ रणधीर का साहस रोमियो की भाँति तथा प्रेममोहिनी का अगाध प्रेम शेक्सपीयर के दुःखान्त नाटको जैसा है ।' भूमिका में नाटककार ने ट्रैजेडी के महत्व को स्वीकार करते हुए अंग्रेजी, बँगला, गुजराती ट्रैजेडी आदि का उल्लेख किया है ।

प्रह्लाद-चरित्र पौराणिक कथानक के आधार पर रचित रास-शैली का नाटक है, जिसका प्रारम्भ बैकुण्ठ के दृश्य से होता है । द्वारपाल जय-विजय शाप-प्रस्त होते हैं । यही से कथानक प्रारम्भ होता है और प्रह्लाद-चरित का समापन नृसिंह अवतार होने के पश्चात् हो जाता है । लाला श्रीनिवासदास रचित 'संयोगिता-स्वयंवर' नाटक एक ऐतिहासिक नाटक है । नाट्य-शैली की दृष्टि से उसमें विकास की कोई दृष्टि प्राप्त नहीं है । प्राचीन परम्परा के पालन में लेखक ने नादी और दीर्घ प्रस्तावना दी है किन्तु कथावस्तु को तोड़-मरोड़ कर प्रस्तुत किया है । कथानक कवि चन्द कृत 'पृथ्वीराज रासौ तथा आत्माराम केशव द्विवेदी रचित 'पृथ्वीराज चाहुआण' से लिया गया है ।

लाला श्रीनिवासदास की नाट्य-शैली रास, संस्कृत नाटक-परंपरा तथा पश्चिमी नाट्य-शिल्प से प्रभावित है । प्राचीन और नवीन नाट्य-शैली की विशेषताओं को अपने नाटको में समेटे चलना ही उनकी उपलब्धि है ।

भारतेन्दु-युग के दूसरे प्रतिनिधि नाटककार प्रतापनारायण मिश्र हैं, जिन्होंने विविध कथानको को लेकर मुहावरेदार तथा संस्कृत की तत्सम भाषा में अनेक नाटकों की रचना की । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटक 'भारत-दुर्दशा' के आधार पर श्री मिश्र ने भी 'भारत-दुर्दशा' रूपक लिखा । अनुवाद की दृष्टि से आपका 'सगीत शाकुंतल', गीति-नाट्य-परम्परा पर स्वाँग और रास-मण्डलियों को ध्यान में रख रचा गया, जिसका कथानक 'अभिज्ञान शाकुंतल' से लिया गया है । सामाजिक यथार्थ की दृष्टि से प्रहसनों में 'कलिकौतुक' 'जुआरी-खुआरी', 'कलि-प्रभाव' नाटक कलियुग (वर्तमान युग) में कपटी साधुओं, दुराचारियों, मांसभक्षियों

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४१० ।

२. रणधीर-प्रेममोहिनी में रचना-शैली और विषय की दृष्टि से स्वच्छन्दता की प्रकृति अधिक उभरी हुई है । यह नाटक भारतीय नाट्य-रचना-शैली के बन्धन से मुक्त है । श्री शिवनाथ, भारतेन्दुयुगीन नाटक, तुलनात्मक सीमांसा, 'भास्कर' विसम्बर अंक, १९५७

और मदिरा पीने वालों की स्थिति को प्रकट करते हैं। 'गो-संकट' नाटक में गौओं की रक्षा और 'हठी हमीर' (ऐतिहासिक नाटक) में अलाउद्दीन खिलजी का आक्रमण तथा हम्मीरसिंह की वीरता और उसके युद्ध का वर्णन है।

नाट्यकला की दृष्टि से प्रताप नारायण मिश्र की रचनाओं पर संस्कृत नाट्य-शैली का प्रभाव कम है तथा पाश्चात्य नाट्य-शैली के यथार्थ चित्रण का अधिक। 'सगीत शाकुतल' में एक पद में शास्त्रानुसार नान्दी पाठ है, किन्तु प्रस्तावना नहीं है। तत्कालीन सदमों में मूल प्रस्तावना का आना स्वाभाविक नहीं था और प्रचलित अंग्रेजी नाटको में प्रस्तावना की कोई परिपाटी नहीं है। इसी प्रकार 'भारत-दुर्दशा' आदि नाटक हीनावस्था के द्योतक हैं और प्रहसनों में व्यंग की सृष्टि हुई है। कई भाषाओं पर प्रताप नारायण मिश्र का अधिकार होने से पात्रों के अनुकूल भाषा का प्रयोग इनके नाटको में मिल जाता है। इसी प्रकार आलोच्य-कालीन समाज में नारी-समस्या पर बहुत कम रचना हुई थी। श्री मिश्र ने इस कमी को पूरा किया और 'कलि-कौतुक-रूपक' में पतिव्रता हिन्दू स्त्री की दयनीय स्थिति को चित्रित किया है। वेश्यागामी पति से प्राप्त दुर्व्यवहार के बाद भी वह उसकी मंगल-कामना करती है। उद्देश्य की प्रमुखता के कारण पाश्चात्य नाट्यकला के अन्य अंग भी प्रायः छूट गए हैं।

राधाकृष्णदास, जो भारतेन्दु के फुफेरे भाई थे तथा उन्हीं के साथ रहते थे, ने दुखिनी बाला, एकांकी, महारानी पद्मावती और महाराणा प्रतापसिंह दो ऐतिहासिक नाटक, तथा धर्मालाप-संवाद की रचना की। राधाकृष्णदास के ऐतिहासिक नाटक अपने युग के प्रसिद्ध नाटक माने जाते हैं। 'दुखिनी बाला' हिन्दू विधवा के कथानक पर दुःखान्त रचना है, जिसका उद्देश्य सामाजिक कुरीतियों के परिणामों की स्थिति से समाज को जाग्रत करना है। 'धर्मालाप' एक सामान्य कोटि की रचना है, जिसमें संवाद का ही चमत्कार दृष्टव्य है।

राधाकृष्णदास आलोच्यकाल में अपने दोनों ऐतिहासिक नाटकों के लिए प्रसिद्ध माने जाते हैं। 'महारानी पद्मावती' की रचना लेखक ने अपने पूज्यपाद भाई भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटक 'नीलदेवी' से प्रेरणा लेकर तथा उनके आदेश से की। भारतेन्दु ने इस नाटक पर सम्मति देते हुए इस बात पर बल दिया है कि अपने वीर पुरुषों और वीर रमणियों के शोचस्वी चरित्र के आधार पर ग्रंथ-रचना नहीं चाहिए। नाटक का कथानक इतिहास-प्रसिद्ध घटना, अलाउद्दीन की चित्तौड़-विजय या पद्मावती के जौहर पर आधारित है। छः अंकों में समाप्त यह नाटक राष्ट्रीयता और देशभक्ति से ओतप्रोत है। पात्रों के चरित्र-विकास में (अलाउद्दीन

के चरित्र में) स्वाभाविकता का अभाव है। पद्मावती का चरित्र आदर्श क्षत्रिय रमणी का चरित्र है। नाटक में वीर रस प्रमुख रस है। रसानुकूल शोचस्वी भाषा का प्रयोग लेखक ने सर्वत्र किया है।

पद्मावती नाटक में संस्कृत नाट्य-परम्परा के अनुसार प्रस्तावना का प्रयोग हुआ, किन्तु उसके बाद भी वह एक दुखान्त रचना है। पूर्व में गवेषणात्मक भूमिका इस नाटक की विशेषता है।

'महाराणा प्रताप सिंह' श्री राधाकृष्ण दास की एक प्रौढ़ एवं सशक्त नाट्य-रचना है। यह रचना इसलिए भी बहुत पूर्ण है कि भारतेन्दु-युग की समाप्ति के समय उन्नत शताब्दी के अन्तिम दशाब्द में रची गयी। इसमें भारतेन्दुयुगीन नाट्य-साहित्य का चरम विकास परिलक्षित होता है।

'महाराणा प्रताप सिंह' का कथानक ऐतिहासिक और काल्पनिक घटनाओं की योजना से परिपूर्ण है। महाराणा प्रताप सिंह और बादशाह अकबर का संघर्ष इतिहास-प्रसिद्ध है। इस ऐतिहासिक वृत्त के साथ गुलाब और मालती की सहवर्तनी काल्पनिक कथावस्तु भी कम रोचक नहीं है।^१ नाटक में सात अंक हैं। प्रथम दो अंकों में बादशाह अकबर तथा महाराणा प्रताप के चरित्रों को तुलनात्मक रूप में प्रस्तुत किया गया है। महाराणा प्रताप की प्रतिज्ञा और उत्साह तथा बादशाह के विलास और मीनाबाजार का चित्र कथा के प्रारम्भ में बीजरूप में प्रकट हुआ है। तीसरे अंक में महाराणा, मानसिंह का अपमान करते हैं। तृतीय अंक में ही सहायक कथा प्रारम्भ होती है। बीच में मुख्य कथा कुछ रुक सी गई है, किन्तु चतुर्थ अंक में राजा मानसिंह द्वारा अपने अपमान का उल्लेख और क्रोध अकबर के दरबार की विशेष घटना है, जिससे कथासूत्र पुनः जुड़ जाते हैं। अकबर, मोहब्बतख़ां को उदयपुर पर चढ़ाई करने का आदेश देता है। पंचम और षष्ठम अंक में कथा तीव्रता से अग्रसर होती है। अंतिम अंक में महाराणा के परिवार की दुर्दशा, महाराणा का विचलित होना, पृथ्वीराज का पत्र, मामाशाह का अपूर्व दान और निराशा के स्थान पर उत्साह का भाव प्रबल हो जाता है। अंत में महाराणा की विजय के पूर्व, देश-त्याग का कारुणिक दृश्य नाट्य-कौशल का प्रतीक है। नाटक

१. दृष्टव्य—'एक ओर महाराणा प्रताप और अकबर की दृढ़ता, मानसिंह, सलीम और मुहब्बतख़ां के आक्रमण की विभीषिका और युद्ध का कोलाहल सुनाई पड़ता है तो दूसरी ओर गुलाब और मालती का मधुर प्रेमालाप, बस्तियों के गीत चित्त को आर्काषित करते हैं। —डा० दशरथ शोभा, हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृष्ठ १६३।

सुखान्त है। वीररस के साथ नाटक में शृंगार और करुण का सम्मिलन उसे मनोरम बना देता है।

इस नाटक में श्री राधाकृष्णदास की नाट्य-कला का चरम विकसित रूप उपलब्ध है। इतिहास की छोटी से छोटी घटनाओं को मर्मस्पर्शी रूप में लेखक ने चित्रित किया है। पात्रानुसार भाषा विविध रूप में प्रयोग में लाई गई है। नाटक अभिनेय है। भारतीय नाट्यशास्त्र के नियमों का पालन प्रारम्भ में लेखक ने किया है। प्रारंभ में नादी-पाठ, प्रस्तावना और अंत में मंगल कामना (गान) है। नाटक में उचलपुचल, नैराश्य आदि के चित्र इतने हैं कि इसे भारतीय नाट्य-परंपरा का नाटक कहना कठिन है। यह एक भिन्न प्रकार की नाट्य-शैली को जन्म देने वाली रचना है। इस नाटक में भारतेन्दु-युग की समाप्ति और नवीन युग के सूत्र का श्रीगणेश सहज ही प्राप्त हो जाता है। कथानक, पात्र, भाषा-शैली और वातावरण-सृष्टि सभी दृष्टियों से 'महाराजा प्रतापसिंह' या 'राजस्थान केशरी' एक स्मरणीय रचना है।

भारतेन्दु-युग के सुप्रसिद्ध निबन्धकार श्री बालकृष्ण भट्ट के नाटक हास्य रस से युक्त तथा सरल रचनाओं के अन्तर्गत आते हैं। श्री भट्ट की नाट्य-रचनाओं (प्रकाशित और अप्रकाशित) की संख्या लगभग १५ है, जो तत्कालीन सभी नाटककारों से अधिक है। श्री बालकृष्ण भट्ट के दो अनुवाद-माईकेल मधुसूदन दत्त कृत 'पद्मावती' और 'शर्मिष्ठा' हैं। 'दमयन्ती-स्वयंवर', 'वेणु-संहार' और 'जैसा काम वैसा परिणाम' मौलिक नाटकों में अत्यन्त प्रसिद्ध रचनाएँ हैं।

दमयन्ती-स्वयंवर नाटक का कथानक पौराणिक कथा पर आधारित है। भारतीय नाट्य-शास्त्र के अनुसार लेखक ने नान्दी, सूत्रधार और प्रस्तावना का प्रयोग किया है। प्रत्येक अंक में गर्भकों की सृष्टि की गई है। संस्कृत श्लोकों का भी उपयोग किया गया है। अन्त में भरत-वाक्य नहीं दिया गया है।^१

इस नाटक में भाषा और सवाद-योजना अन्य नाटकों से सुन्दर है। हास्य-योजना की दृष्टि से विदूषक यद्यपि उच्च कोटि के हास्य को प्रस्तुत करने में असफल

१. दृष्टव्य—इस सम्बन्ध में डा० भानुदेव शुक्ल का मत है—यह नाटक दमयन्ती-स्वयंवर के आगे की कथा को लेकर चला है और इस प्रकार भट्ट जी ने नल-दमयन्ती की कथा को दो भागों में बाँटकर, 'दमयन्ती-स्वयंवर' और 'नल-दमयन्ती' दो नाटकों की रचना की है। दोनों भाग बिना परिवर्तन किए एक नाटक के रूप में संयुक्त किए जा सकते हैं।—भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृष्ठ ७६।

रहा है, तथापि भारतीय नाट्य-शैली के अनुसार कथासूत्र को विकसित करने में सहायक हुआ है।

श्री भट्ट की दूसरी प्रसिद्ध रचना 'वेणुसंहार' पौराणिक कथानक के आधार पर रचित है, जिसमें राजा वेणु के अत्याचारों की पराकाष्ठा दर्शायी गई है और प्रजा के रोदन तथा ऋषि-शाप से राजा का संहार दिखाया गया है। जहाँ तक कथानक के पौराणिक रूप का संबंध है, उसका निर्वाह श्री भट्ट ने सफलतापूर्वक किया है, किन्तु पौराणिक परिस्थितियों के साथ तत्कालीन राजनैतिक परिस्थितियों का मेल 'काल-दोष' के अन्तर्गत आता है। राजा वेणु के समय का वर्णन करने में नाटककार उन्नीसवीं शताब्दी का वर्णन करने लगता है, जिससे नाटक में रस बाधक होकर उसके प्रभाव को क्षीण कर देता है। नाटककार ने ऐसा संभवतः तत्कालीन समस्याओं की ओर जनता का ध्यान आकर्षित करने की दृष्टि से किया है, किन्तु उसके लिए पौराणिक कथानक का चयन उपयुक्त नहीं माना जा सकता। नाटक में कुल तीन अंक हैं।

श्री बालकृष्ण भट्ट का तीसरा मौलिक नाटक 'जैसा काम वैसा परिणाम' एक प्रहसन है, जिसका कथानक वैश्यागामी पुरुष को लेकर चलता है। वैश्यागामी पुरुष की स्त्री सब प्रकार का अत्याचार सहन करती है और अन्त में इसी सहन-शीलता से प्रभावित होकर नायक वैश्यागमन से विरत हो जाता है।

नाटक के भरतवाक्य में रचना का उद्देश्य लेखक ने इस प्रकार प्रकट किया है—

होहिं एक पत्नी व्रत-रत सब भारत नटवर,
तजहिं कुपथ, पथ गहहिं धर्मकर दुर्मति तजकर।
तजि वैश्या-संग रमन करहिं श्रद्धा निज तिय पर,
जासौ सुधरहि दशा दीन भारत की सत्वर।^१

प्रहसन में भाषा का प्रयोग अत्यन्त सशक्त हुआ है, कथा का प्रवाह और नाटकीय योजना की दृष्टि से अन्य प्रहसनों की अपेक्षा अधिक सफल रहा है।

राधाचरण गोस्वामी भारतेन्दु-युग के अन्य प्रतिनिधि नाटककार हैं जिनके निम्नलिखित नाटक प्रसिद्ध हैं—'सती चन्द्रावली', 'अमर राठौर', 'श्रीदामा' (बड़े नाटक), 'बूढ़े मुँह मुँहासे', 'तन, मन, घन, गुंसाई जी के अपंग' और 'भंग-तरंग' (छोटे प्रहसन)। 'सती चन्द्रावली' तथा 'अमरसिंह राठौर' ऐतिहासिक संदर्भों की रचनाएँ हैं। ये कथानक की दृष्टि से वीर नारी और वीर पुरुषों को लेकर रचे

गये थे। नाटक भारतीय नाट्य-पद्धति के अनुसार लिखे गए हैं, किन्तु अन्त दोनो ही नाटकों का 'दुखान्त' हुआ है। 'सती चन्द्रावली' का कथानक लोक-गीतो के द्वारा लेखक को प्राप्त हुआ है और 'अमर राठौर' देश की परतंत्रता से दुखी मानस की उपज है, जिसमे चरम बलिदान द्वारा देश और धर्म की रक्षा का संदेश है। भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाटको में भाषा, धर्म और देश की उन्नति के उद्देश्य को लेकर लिखने वाले नाटककारों में गोस्वामी जी का स्थान महत्वपूर्ण है।

श्री राधाचरण गोस्वामी के तीनों प्रहसनो में व्यंग का प्रबलतम रूप मिलता है। 'बूढ़े मुँह मुँहासे लोग देखें तमाशे' में लोक-प्रचलित कहावत को शीर्षक देकर, लेखक ने ऐसे व्यंग की सृष्टि की जिसमें हास्य के स्थान पर घृणा की सृष्टि होती है। 'तन, मन, धन, श्री गुसाई' जी के अर्पण' प्रहसन एक सफल व्यंग है। 'भग-तरंग' एक सामान्य रचना है। नाट्य-कला की दृष्टि से ये नाटक पाश्चात्य नाट्य-शैली के यथार्थ के निकट हैं।

इन प्रमुख प्रतिनिधि नाटककारो के अतिरिक्त भारतेन्दु-युग में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की नाट्य-शैली से अत्यधिक प्रभावित लाल खड्गबहादुर मल्ल ने पाँच नाटकों की रचना की थी, जिनमें 'रति-कुसुमायुध', 'भारत-ललना' दो रूपक हैं। 'भारत-भारत' प्रहसन और 'तीन महारास' 'हरतालिका नाटिका' तथा 'कल्पवृक्ष' पौराणिक नाटक हैं। पौराणिक नाटकों में भारतीय नाट्य-शैली की शास्त्र-परम्परा का पूर्णरूपेण निर्वाह किया गया है। पौराणिक नाटको में वातावरण-सृष्टि एक महत्वपूर्ण स्थिति है, जिसका लाल खड्गबहादुर की रचनाओ में उचित निर्वाह हुआ है। नाटको की भाषा साहित्यिक, मुहावरेदार एवं सरल है। लाल खड्गबहादुर के नाटको में 'भारत-भारत' प्रहसन सर्वाधिक सशक्त रचना है। इस प्रहसन में व्यंग की प्रधानता है। एक उदाहरण दृष्टव्य है—

'किसी काल में तो भ्रवश्य क्षत्री सिंह-राशि थे, पर जबसे हिन्दुस्तान का वन कट गया है और इधर हथियार भी छिन गए हैं, न कोई सिंह है और न सिंह-राशि का ही नाम रह गया है।'^१

प्रहसन लेखकों में प० देवकीनन्दन त्रिपाठी एक प्रमुख प्रहसनकार हैं जिन्होंने उन्नीस नाटको की रचना की। सख्या की दृष्टि से इतने अधिक प्रहसन किसी ने नहीं लिखे। 'कलयुगी जनेऊ' 'जय नारसिंह की', 'सैकड़े में दस-दस' आदि कपितय प्रहसन उच्च कोटि की नाट्यकला से अनुप्राणित हैं। प्रहसनों का उद्देश्य सामाजिक विकृतियों पर व्यंग करना है। प्रहसनों के द्वारा समाज-सुधार का

१. दृष्टव्य 'भारत-भारत', लाल खड्गबहादुर मल्ल, पृ० सं० ६।

श्रीगणेश भारतेन्दु ने किया और उस कार्य को आगे बढ़ाया पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी ने, यद्यपि अन्य प्रहसनकारों का भी योगदान उसमें प्राप्त है। श्री त्रिपाठी की भाषा ग्रामीण शब्दावली से भरपूर है। नाट्यकला की दृष्टि से इन प्रहसनों में कला का अभाव है किन्तु उद्देश्य की सफलता असंदिग्ध है। जिस वर्ग की समस्या है वैसी ही उसकी भाषा, वैसा ही वातावरण एवं घटना-संगठन लेखक ने प्रस्तुत किया है।

पश्चात्त्य नाट्य-शास्त्र से प्रभावित प्रहसनकारों के समानान्तर संस्कृत नाट्य-विधान को अपनाने वाले अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' ने दो नाटकों की सृष्टि की। 'प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग' और 'रुक्मिणी-परिणय'। दोनों नाटकों में विधिवत् नान्दी-पाठ, प्रस्तावना, सूत्रधार और भरतवाक्य को स्थान दिया गया है। वर्णित दृश्यों को 'सूच्य' द्वारा लेखक ने प्रस्तुत किया है। लेखक की भाषा संस्कृत तत्सम शब्दावली से पूर्ण है तथा नाटककार के साथ कवि का रूप भी कहीं-कहीं प्रधान हो गया है।

भारतेन्दुयुगीन नाटक

कलागत दृष्टि और उसका प्रयोग

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों के अनुरूप भारतेन्दुयुगीन नाटकों की कथा-वस्तु भी विविध-रूपा है। पौराणिक और धार्मिक आधार पर रचे नाटकों की कथा-वस्तु प्रहसन अथवा प्रतीक-नाटकों की कथा-वस्तु से भिन्न प्रकार की है। इसी प्रकार ऐतिहासिक और सामाजिक नाटकों में कथानक देशकाल के अनुसार अपना आकार ग्रहण करते हैं।

पौराणिक कथानक

भारतेन्दुयुगीन पौराणिक नाटकों की कथा-वस्तु का आधार राम और कृष्ण के चरित्र-विषयक धार्मिक ग्रंथ हैं, जिनसे नाटकों के लिए सामग्री का चयन किया गया है। राम और कृष्ण की लीलाएँ पूर्व से प्रचलित थी तथा राम-शैली में जैन नाट्य-पद्धतियों पर उनका अभिनय भी होता था। वास्तविक रूप में पौराणिक कथानकों के पात्र देवी पात्रों की कोटि में आते हैं, इसलिए वस्तु-संगठन भी अलौकिक ही होता था। राम और कृष्ण की लीलाओं के अतिरिक्त अन्य नाटक भी लोक-प्रसिद्ध कथानकों को लेकर लिखे गये। यद्यपि उनमें किसी पुराण-विषय का नहीं होता था फिर भी उन कथानकों की मानवैतरी सृष्टि उनकी विशेषता

उनके 'सत्य हरिश्चन्द्र नाटक' व 'चन्द्रावली नाटिका' के विवरणों से यह बात प्रकट है, किन्तु उन्होंने अपनी मौलिक सूक्ष्मता से रचना को प्रभावी बनाया। वास्तव में भारतेन्दुयुगीन पौराणिक नाटक शैली की दृष्टि से नितान्त भिन्न कोटि की रचनाएँ हैं तथा उनकी कथावस्तु प्रबल होती हुई भी पर्याप्त प्रधान नहीं है। शुद्ध साहित्यिक नाटकों की कथावस्तु का गठन अभिनेय नाटकों की कथावस्तु से भिन्न प्रकार का होता था। आलोच्य-काल में दोनों का समन्वय मिलता है। रामायण का नाटक-रूप में अभिनेय केवल तुलसीदास के रामचरित-मानस के कथानक पर ही आधारित नहीं रहा। देवकीनन्दन का 'सीताहरण' और 'रामलीला', बलदेव जी का 'रामलीला-विजय', वन्दीदीन का 'सीता-स्वयंवर', बदरीनारायण का 'प्रयोग-रामागमन' नाटकों का कथानक यद्यपि राम सबंधी आधुनिक नाटकों के अनुकूल नहीं है, तथापि वह लीलाओं के अनुरूप है। इस प्रकार दोनों प्रयोजनों को ध्यान में रखकर नाटकों की मृष्टि की गयी। राम-कथा पर आधारित नाटकों में कथावस्तु के विकास की कोई दिशा नहीं मिलती, जब कि कृष्ण-लीला पर आधारित पौराणिक नाटकों की कथावस्तु में कल्पना-प्रसंगों के कारण सरसता उभर आई है। कृष्ण-लीला विषयक नाटकों की कथावस्तु श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध से ली गई है। चन्द्रावली की शैली पर अम्बिकादत्त व्यास ने 'ललिता नाटक' की रचना की। इसी प्रकार लाल खड्गबहादुर मल्ल की रचना 'महारास' का कथानक भी सुन्दर बन पड़ा है।

पौराणिक कथानकों की श्रेणी में अन्य कुछ नाटक भी आते हैं, जिनकी कथावस्तु लोक-प्रेम अथवा आदर्श को प्रतिपादित करती है। इस प्रकार की कथावस्तु भारतीय मानस के आदर्श के अनुकूल रही है। 'नल-दमयन्ती', 'ऊषा-अनिरुद्ध' 'सावित्री-सत्यवान' आदि कथानक मानवीय संवेदनाओं से परिपूर्ण होते हुए भी देवत्व की कोटि में आते हैं। कथावस्तु का अनौकिक होना ही इन्हें पौराणिक तथा धार्मिक कोटि की रचनाएँ घोषित करता है।

पौराणिक नाटकों के कथानकों की प्राचीनता के साथ ही कथावस्तु के कार्यव्यापार की अवस्थाओं, अर्थ-प्रकृतियों, संबियों का निर्वाह भी कतिपय नाटकों में हुआ है, जब कि आलोच्य-काल के नाटकों में इनकी आवश्यकताओं को स्वयं भारतेन्दु ने अस्वीकार कर दिया था। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा अन्य नाटककारों ने परिस्थितियों के अनुकूल नाटकों में नवीनता का समावेश किया है, तथापि संबि-पक्ष का निर्वाह कुछ कथानकों में प्राप्त हो जाता है। हरिऔध रचित 'प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग', और सुदर्शनाचार्य कृत 'अनघ नल-चरित्र' में संध्यों तक का

निर्वाह किया गया है। प्रद्युम्न-विजय-व्यायोग में मुख, प्रतिमुख तथा निर्वाहण संधियाँ हैं। व्यायोग के लक्षणानुसार प्रारम्भ से भीमसेन के परिचय तक मुख-सधि, युद्धवर्णन प्रतिमुख-सधि और मुख के पश्चात् अन्त तक निर्वाहण-सधि के अनुकूल है। पं० बालकृष्ण भट्ट रचित दमयन्ती-स्वयंवर में पाँचों संधियों के निर्वाह का प्रयत्न है।

ऐतिहासिक कथानक

आलोच्य-काल में इतिहास की घटनाओं को कथावस्तु के रूप में प्रस्तुत कर अनेक नाटको की रचना की गई। वर्ण्य-विषय की दृष्टि से राजपूती गौरव-गाथाओं को ही इस युग के नाटककारों ने चुना। इसका कारण सम्भवतः यह है कि भारतीय जन-मानस के लिए राजपूती गौरव की गाथाएँ प्रेरणाप्रद रही हैं और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने नाटक-रचना में देशवत्सल-भाव की प्रेरणा को सदैव ही सम्मुख रखा। फलतः शौर्य, त्याग तथा अपनी आन पर प्राण अर्पण करने की बलवती भावना कथानक के रूप में उभर कर सामने आई। केवल भारतेन्दु के ऐतिहासिक नाटक 'नीलदेवी' की कथावस्तु पंजाब के राजा सूर्यदेव और उसकी रानी नीलदेवी से सम्बद्ध है, जिसमें नीलदेवी अपने पति की मृत्यु का बदला लेकर स्वयं मृत्यु का वरण कर लेती है। शेष नाटको में बाबू राधाकृष्णदास के नाटक 'महारानी पद्मावती', 'महाराणा प्रतापसिंह', राधाचरण गोस्वामी कृत 'अमरसिंह राठौर' का कथानक राजस्थानी इतिहास से संबद्ध है। इन कथानकों में 'महाराणा प्रतापसिंह' का वस्तु-संगठन, आधिकारिक तथा प्रासंगिक कथानकों का संबन्ध-निर्वाह सफलता के साथ हुआ है। प्रासंगिक वस्तु में आहजादा सलीम का अल्पायु में हल्दी-घाटी के युद्ध में भाग लेना इतिहास विरुद्ध है, किन्तु इसके बाद भी कथावस्तु का विकास आलोच्यकाल में ऐतिहासिक सदमों में महत्वपूर्ण है। 'अमरसिंह राठौर' की कथावस्तु एक अंक तथा पन्द्रह दृश्यों में विभाजित की गई है। वास्तव में यह एक बड़ा एकांकी है, जिसमें कथा का प्रवाह अपनी गति के साथ विकसित हुआ है। ऐतिहासिक नाटको में श्रीनिवासदास कृत 'सयोगिता-स्वयंवर' नाटक में अवश्य ही कथानक को अस्वाभाविक रूप में प्रस्तुत कर इतिहास की रक्षा नहीं की गई।

सामाजिक कथानक

भारतेन्दुयुगीन नाटको का मूल स्वर समाज-सुधार और सामाजिक जीवन की समस्या को नाटक के माध्यम से जन-जीवन तक पहुँचाना रहा है। स्वयं

१. हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन, डा० ज्ञानि गोपाल पुरोहित का मत, पृष्ठ ७०।

भारतेन्दु तथा उनके समकालीन लेखकों ने इस तथ्य को प्रकट किया है। इन कथानकों में तीन प्रवृत्तियाँ स्पष्ट दिखाई देती हैं। सामाजिक सुन्दरों को लेकर लिखे गए नाटकों में प्रेम-प्रसंगों को वण्य विषय का आधार बनाने वाले संस्कृत नाटकों का प्रभाव है। उनकी कथावस्तु में वैसी ही रूमानी और आदर्श अभिव्यक्ति मिलती है। प्रेम-प्रधान कथानकों में प्रेम-प्रसंग राजकुमार और राजपुत्रियों के मध्य साहचर्य के रूप में प्राप्त न होकर प्रथम-दर्शन-प्रेम या रूप-गुण-श्रवण के माध्यम से हुआ है। इस काल के प्रेम-प्रधान सामाजिक नाटकों में पहिली बार कथा की दुखान्त परिणति हुई है, जैसे श्रीनिवासदास कृत 'रणवीर-प्रेममोहनी', लाला शालिग्राम वैश्य रचित 'लावण्यमती', दुखान्त नाटक हैं। 'रणवीर-प्रेममोहनी' के कथानक पर कुछ समीक्षक अप्रत्यक्ष रूप में पश्चिमी नाट्य-शिल्प का प्रभाव मानते हैं और 'रोमियो जूलिएट' से उसे सबद्ध करते हैं, किन्तु वातावरण-सृष्टि और वस्तु-संगठन के विवेचन पर ऐसा प्रमाणित नहीं होता है।

प्रेम-प्रधान नाटकों में कथानक का विकास पत्रलेखन (दृष्टव्य-राम खिलावन लाल का नाटक 'प्रेम-सुन्दर') द्वारा भी कहीं-कहीं किया गया यद्यपि अठ्ठाईस नाटकों में वह संस्कृत नाटक-परम्परा में ही गृहित है।

सामाजिक कथानकों को लेकर आलोच्य-काल में दूसरे वर्ग के नाटक वे हैं जिनमें समाज-सुधार की भावना-गौरक्षा, धार्मिक चेतना, सामाजिक कुरीतियों और नारी की दयनीय स्थिति को कथानकों के माध्यम से नाटक का रूप प्रदान किया गया। समाजसुधार के नाटकों की वस्तु तर्क पर आधारित है जिस पर आर्थ समाज की नई शैली का स्पष्ट प्रभाव है। गौरक्षा विषयक नाटक, जिनमें केवल प० अम्बिकाप्रसाद व्यास का 'गौ-संकट' अपवाद रूप है, शेष नाटक केवल वादविवाद-प्रधान होने से वस्तु-संगठन से हीन हैं। नारी-समस्या में बाल-विवाह, अनमेल-विवाह, विधवा-विवाह, वेश्यागमन, परस्त्री-अनुरक्त-पति आदि को कथानको का आधार बनाकर धार्मिक व्यंजना की है, किन्तु सुधारवादी दृष्टि के स्पष्ट आदर्श कहीं नहीं उमरे हैं। समस्या को वास्तविक रूप में चित्रित कर दर्शकों में एक सामाजिक मतःस्थिति को उत्पन्न कर देना ही लेखकों का मंतव्य रहा होगा या उनके पास इतनी परिष्कृत दृष्टि का अभाव था, जिससे इस प्रकार के कथानक कोई निश्चित उदाहरण प्रस्तुत कर सकते। जैसे समस्या का समाधान स्पष्टतया साहित्य-रचना से उतना सम्बद्ध नहीं है जितना समाज-सुधारों से। तीसरे प्रकार के सामाजिक नाटकों के कथानक हास्य और व्यंग के रूप में सामने आते हैं, जिन्हें प्रहसनों के कथानकों के दो रूप

प्राप्त है (१) शुद्ध हास्य की दृष्टि से रचे गए प्रहसन । (२) व्यंग की दृष्टि से रचे गए प्रहसन । भारतेन्दु कृत 'मुखदर-समा' पन्नालाल कृत 'हास्यार्णव', शशीश-चन्द्र बोस का 'मैं तुम्हारा हूँ', पं० बलदेव प्रसाद मिश्र कृत 'लल्ला दाबू' आदि का कथानक शुद्ध हास्य के अंतर्गत आता है, शेष प्रहसनों का कथानक व्यंग-प्रधान है । बालविवाह, पंडे, पुजारी, गोस्वामी आदि का ढोंग, अविद्या, बेकारी आदि की समस्याओं का कथानकों के रूप में उपयोग किया गया है । इस सदर्भ में यह तथ्य दृष्टव्य है कि वस्तु-विधान की दृष्टि से प्रहसनो की कथावस्तु अधिक विस्तृत नहीं होती है । भारतेन्दुयुगीन हिन्दी प्रहसन छोटे हैं तथा यथार्थवादी शैली के निकट हैं ।

प्रतीक कथानक

प्रतीक कथानकों के पात्र अमूर्त और मनोभाव विषयक है, किन्तु कथा-वस्तु का स्वरूप अन्य कथानको के अनुरूप ही है । इन नाटकों में कथानक राष्ट्रप्रेम (देश-वत्सलता) तथा धर्म-भावना के परिष्कार में सम्बद्ध हैं । भारतेन्दु-रचित नाटक 'भारत-दुर्दशा' से प्रभावित होकर सर्वश्री प्रतापनारायण मिश्र का 'भारत-दुर्दशा', देवकीनन्दन त्रिपाठी का 'भारतीहरण', अबिकादत्त व्यास का 'भारत-सौभाग्य' आदि नाटक देश-प्रेम की कथावस्तु को लेकर रचे गए । इन नाटको में अंग्रेजी शासन का विरोध और भारत का हितचिन्तन प्रधान रूप से व्यक्त हुआ है । बहुत कम नाटकों में अंग्रेजी शासन का स्वागत हुआ है । प्रतीक कथानको में प्रेम-प्रधान सामाजिक सदर्भ लेकर लाल खड्गबहादुर मल्ल का नाटक 'रति-कुसुमायुव' इस काल की समर्थ रचना है । कथानको को प्रतीक नाटकों में अनेक स्थलों से लिया गया है, वस्तु-संगठन की दृष्टि से उनकी रचना अन्य नाटको की भाँति ही है ।

नेता, नायक अथवा पात्र

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में कथानको के अनुरूप तीन प्रकार के पात्रों की सृष्टि हुई है, दैवी, आसुरी तथा मानवी । पौराणिक नाटकों में तीनों प्रकार के पात्र प्राप्त हैं । शेष ऐतिहासिक, सामाजिक और प्रतीक नाटकों में मानवी पात्रों के द्वारा कार्य-व्यापार का विकास हुआ है । भारतेन्दुयुगीन नाटकों में पात्र-योजना की दृष्टि से प्राचीन नाट्य-परम्परा का निर्वाह नहीं किया गया है । संस्कृत नाटकों में सामान्य मानव के लिए कोई स्थान नहीं था, वह केवल नाटक का दर्शक था । नाटक के प्रमुख पात्र, दैवी और अलौकिक रहा करते थे । भारतेन्दु-युग में नव जागरण के फलस्वरूप व्यक्ति के महत्व को धीरे-धीरे स्वीकार किया जाने लगा । असामान्य से सामान्य की ओर चल पड़ने की यात्रा नाटक-इतिहास में चरित्र-विकास की दृष्टि से महत्वपूर्ण है । धीरे-धीरे यह रूप इस सीमा तक पहुँच गया कि नाटक में सामान्य

का ही प्राधान्य हो गया ।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में संस्कृत नाट्य-शैली के अनुसार नायक अथवा नेता, प्रायः धीरोदात्त नायक, उन्हीं नाटकों में प्राप्त हैं जो संस्कृत नाट्य-शास्त्र से प्रभावित हैं। 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'विद्या-सुन्दर', 'धनंजय-विजय', 'मुद्राराक्षस', 'कर्पूरमंजरी', 'नीलदेवी' आदि नाटकों के नायक उच्च श्रेणी के कुलीन पुरुष हैं। इन आदर्श पात्रों में चारित्रिक अन्तर्द्वन्द्व खोजना निश्चयक है। वे आदर्शवादी पात्र हैं। इन नाटकों में एक पात्री सुमद्रा (लाला शालिग्राम वैश्य कृत नाटक 'अभिमान्यु वध') की मार्मिक वेदना अवश्य ही दृष्टव्य है, जिसमें कष्ट का स्वरूप अत्यन्त मुखरित हुआ है, किन्तु इन नाटकों के नायक धीरोदात्त नायक होने के उपयुक्त हैं। इन नायकों में शील, धैर्य, अहंकारहीनता, वीरता, निर्भयता, क्षमा आदि में से अधिकांश गुण प्राप्त होने हैं। ऐतिहासिक नाटकों के नायक भी धीरोदात्त हैं जैसे महाराणा प्रतापसिंह (प्रतापसिंह नाटक का नायक), पुरु (पुरु-विक्रम का नायक)। रासलीला तथा कृष्ण विषयक पौराणिक नाटकों के नायक धीरललित श्रेणी के नायक हैं, यथा-चन्द्रावली, ललिता, 'वसंत-कुसुमायुध' के नायक। धीरोदात्त श्रेणी के नायक 'कपटी-मुनि' का नायक चन्द्रसेन तथा धीर सुशील नायकों में गोपीचन्द्र, प्रह्लाद आदि नायक उल्लेखनीय हैं।

नायिका

संस्कृत नाट्य-प्रभावों के नाटकों की विद्या, शैव्या, नीलदेवी, चन्द्रावली, कर्पूर-मंजरी आदि नायिकाएँ नाट्य-शास्त्र के गुणों से सम्पन्न हैं। विद्या एकनिष्ठ प्रेमिका, चन्द्रावली आदर्श प्रेमिका, नीलदेवी वीरागना और शैव्या पतिव्रता, धैर्य-शीला और सेवा-परायण स्त्री है।

इन नाटकों में विदूषक तथा मध्यस्थ (दूत, दूती) पात्र भी मिलते हैं, यद्यपि बहुत कम नाटकों में इनको चित्रित किया गया है। संस्कृत नाटकों की परम्परा के अनुसार 'शील सावित्री' और 'अज्ञाना सुन्दरी' (दादू कन्हैयालाल कृत नाटक) के विदूषक चतुर एवं गंभीर हैं तथा केवल हास्य ही उनका हेतु नहीं है।

१. दृष्टव्य— राम मानवी-रूप को सार्थक करने के लिए सीताहरण पर व्याकुलता का प्रदर्शन करते हैं तो इसमें उनके हृदय की दुर्बलता खोजना अनुचित होगा, यह तो उनकी लीला-मात्र है— डा० भानुदेव शुक्ल, भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० २३०।

हास्य के साथ कार्य-व्यापार के विकास में योग देना भी है।^१

नायक-नायिका-मिलन में मध्यस्थ पात्र द्वितीय श्रेणी के पात्र माने जाते हैं। भारतेन्दुयुगीन नाटकों 'विद्यासुन्दर', 'कमल-मोहिनी', 'मदन-मंजरी' आदि में ऐसे पात्रों की सृष्टि की गई है।

प्रतीक नाटकों के नायक उनके गुण, स्वभाव के प्रतीक-रूप में नाम ग्रहण करते हैं, यद्यपि उनके व्यक्तित्व के विकास के लिए विशेष स्थान नहीं रहता, यथा- 'कलियुग-कुमति', 'भारत-सौभाग्य' 'कुद-कली' में मधुकर, गुजरल, धीर आदि नाम के पात्र।

सामान्य नाटक

संस्कृत परस्पर से पृथक नाटकों के पात्र सामान्य मानव हैं, जिनमें वर्ण-गत अथवा विचारगत प्रतिनिधित्व लिए पात्र भी हैं, तो निजी व्यक्तित्व-प्रधान मानव-पात्र भी। ऐतिहासिक नाटको में नायक आदि को छोड़कर शेष पात्र मानवी हैं। सामाजिक नाटको और विशेषतया प्रहसनों में इन पात्रों के चरित्र-विकास का अत्रसर मिला है। कुछ प्रहसनों में अति साधारण पात्र हैं, अंधविश्वासी ग्रामीणजन हैं, पंडे-पुजारी हैं, वेश्यागामी तथाकथित मित्र हैं। तात्पर्य यह है कि युग के अनु-रूप सामान्य कोटि के मनुष्यों को नाटक के पात्रों के रूप में समाहित किया गया है। वे एक वर्ण का प्रतिनिधित्व करते हैं। भारतेन्दुयुगीन नाटकों में पात्रों को विविध रूपों में प्रस्तुत होते हुए देखकर यह निष्कर्ष निकलना स्वभाविक है कि आदर्श से यथार्थ के घरातल पर कथानकों की सृष्टि हुई और कथानको को विकसित और मूर्तरूप प्रदान करने में दैवी चरित्रों, इतिहास-पुरुषों के साथ-साथ सामान्य चरित्रों की सृष्टि का भी योगदान रहा।

रस

रस की दृष्टि से आलोच्य-काल के नाटकों पर संस्कृत का प्रभाव स्पष्ट है। नाटककारों ने रस-योजना की दृष्टि से प्रयत्न किए हैं, यद्यपि रस-परिपाक के विचार से उन्हें सफलता नहीं मिली। भारतेन्दुयुगीन नाटको में वीर, शृंगार और कर्ण रस का आस्वादन किया जा सकता है। संस्कृत-प्रभाव से विच्छिन्न नाटकों में रस के स्थान पर देश-प्रेम, जन-जागृति, हिन्दी-सेवा आदि को अपना मानकर नाट्य-सृष्टि की गई। इस प्रकार रस के अन्तर्गत आने वाले उद्देश्य-वक्ष

१. दृष्टव्य : बाबू कृष्णदेव कृत नाटक 'भर्तृहरि-राजत्याग' का विदूषक हास्य के साथ बिद्वत्ता को भी प्रकट करता है, जबकि अंबिकावत्त व्यास कृत नाटक 'गौ-संकट' का विदूषक केवल हास्य का।

को सामाजिक नाटकों, व्यंग-प्रधान प्रहसनों में प्रखर रूप में देखा जा सकता है। कुछ नाटकों में रीतिकालीन शृंगारिकता का प्रभाव भी परिलक्षित होता है।^१ आलोच्यकालीन नाटकों में भिन्न-भिन्न रसों के सुन्दर उदाहरण खोजने पर यत्र-तत्र प्राप्त हो जाते हैं :—

सत्य हरिश्चन्द्र नाटक में श्मशान-चित्रण में मयानक रस, वर्षा में नदी का भयंकर प्रवाह, साँझ होने से श्मशान के पीपल पर कौश्यों का एक संग अमंगल शब्द से काँव-काँव करना और रात के आगमन से सन्नाटे का समय चित्त में कैसी उदासी और भय उत्पन्न करता है।^२

करण रस की दृष्टि से 'गोत्री' नाटक का यह स्थल दृष्टव्य है : —

गोत्री का कथन, जो अपने ही पति द्वारा कामुक राजा के पास जाने के लिए बाध्य की जाती है—

'मेरे प्यारे स्वामी, यह प्रथम समागम है कि मैं तुमसे बात करती हूँ और सबवत्. यही अंतिम हो। . . . मुझको कालान्तर से तुम पर स्नेह था और मैं मली भाँति जानती हूँ कि तुम भी मुझे चाहते हो। यह मैं नहीं कह सकती कि आज मैं किन.... ।'

'प्रद्युम्न-विजय' में वीर रस का प्राधान्य है, यद्यपि भाषा को ओजपूर्ण बनाने के लिए उसे अपभ्रंश-रूप में प्रयुक्त किया गया है—

'तागिडद तीर, छागिडद छट्टे । वागिडद वीरं लागिडद लुट्टे ।

पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र के अनुसार ट्रेजेडी में निम्नलिखित तत्त्वों का समावेश होना अपेक्षित है—वस्तु, पात्र, भाषा-शैली, विचार, छन्द-गति और दृश्य। निश्चय ही भारतीय नाट्य-शास्त्र के वस्तु, नेता और रस के साथ आलोच्यकाल में पश्चिमी नाटकों के तत्त्वों का प्रभाव परिलक्षित होता है, इसलिए भाषा, शैली और कथोपकथन, वातावरण और रगमचीय प्रभाव की दृष्टि से दृश्य आदि का उल्लेख भी यहाँ करना अभीष्ट होगा। यहाँ पर यह स्पष्ट करना उचित होगा कि भारतेन्दुयुगीन नाटकों की कला में भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-कला का समन्वय हो गया था, किन्तु मध्यम मार्ग को ग्रहण करने वाले इन नाटककारों ने न तो प्राचीन नाट्य-शास्त्र की जटिलता से अपने को प्रतिबद्ध किया और न अंग्रेजी परम्परा की नकल

१. दृष्टव्य : कृष्णदास कृत नाटक 'युगल-विहार', लाल खड्गबहादुर मल्ल कृत नाटक 'महारास'।

२. दृष्टव्य : सत्य हरिश्चन्द्र, चतुर्थ अंक।

ही की। फलतः नवोत्थान-काल की यह नाट्य-कला, जिसके केन्द्र-बिन्दु भारतेन्दु हरिश्चन्द्र थे, अपनी ही तरह विकसित हुई।^१

कथोपकथन और भाषा

कथावस्तु और पात्र अथवा चरित्र-विक्रम के लिए कथोपकथन एक ऐसा उपकरण है, जिससे एक ओर वस्तु का विस्तार होता है तो दूसरी ओर पात्रों के चरित्र का विकास भी। विचार और भाव की सृष्टि में भी कथोपकथन अथवा संवाद का विशेष महत्व होता है। गभीर संवाद और विदग्ध वाक्य-विलास हास्य की सृष्टि करते हैं। भारतेन्दुयुगीन नाटको में संवाद और भाषा का स्वरूप एक-सा प्राप्त नहीं है। कारण भी स्पष्ट है। उस युग के नाटककार एक कोटि के नाटककार नहीं थे। अनेक नाटको में कथोपकथन और भाषा की दृष्टि से सुष्ठु उदाहरण प्राप्य हैं, जब कि अधिकांश नाटक इस दृष्टि से असफल कहे जा सकते हैं। मध्यम कोटि के नाटक भी इस युग में बहुत सख्या में प्राप्त हैं।

इस युग के नाटकों के संवाद कहीं-कहीं लम्बे हो गए हैं। वाक्य-विन्यास की जटिलता दृश्य-काव्य के प्रभाव की सूचना है। संस्कृत नाटको में इस प्रकार के लंबे और काव्यात्मक संवादों की परम्परा थी। भारतेन्दुयुगीन नाटको पर भी उसका प्रभाव है। ये संवाद कहीं-कहीं अनुपयुक्त भी कहे जा सकते हैं। ओजपूर्ण स्थितियों को प्रकट करते समय जो संवाद बड़े हो गए हैं, वे वातावरण-भृष्टि में सहायक हैं।^२ जन-नाट्य-शैली में भी स्वगत कथन और लम्बे संवादों का स्वरूप प्राप्त है, जो बाद में हिन्दी नाटकों में ग्रहण कर लिया गया। नाटको में मुहावरों और लोकोक्तियों, सूक्तियों, संस्कृत श्लोको और अवधी-व्रजभाषा के कवित्त और छन्दों का प्रयोग संवादों के मध्य किया गया है। पात्रानुसार विविधरूपिणी भाषा का व्यवहार भी इस युग के नाटकों में प्राप्त है, यथा:—(महाराणा प्रतापसिंह नाटक)

१. दृष्टव्य : यद्यपि अंग्रेजी नाटकों का प्रभाव देशव्यापी हो रहा था और पाश्चात्य नाट्य-शैली पर नाटक विरचित हो रहे थे, किन्तु इस काल के हिन्दी नाटकों में अल्प परिवर्तन के साथ विष्कम्भक, प्रवेशक, अंकावतार, अंक-मुख आदि का प्रयोग बहुत ही कम नाटकों में मिलता है। नाट्यशास्त्र के नियमों का पालन किया जा रहा था। डा० दशरथ ओझा, हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास, पृ० २०३।

२. दृष्टव्य : श्रीनिवास दास कृत 'रणधीर-प्रेममोहिनी' नाटक के संवाद; राधा-कृष्णदास कृत 'महाराणा प्रतापसिंह' के संवाद।

‘प्रताप (आवेश में) प्रतापसिंह ... तुम्हें अपनी जननी के दूध की सौगन्ध है जो प्राण रहते कभी इन म्लेच्छों को निकालने की चेष्टा से निरस्त हो । जो अपनी प्रतिज्ञा-पालन कर सके तो वीर माता का दूध पीना सफल है, नहीं तो ऐसे जीवन पर धक्कार ।’

अकबर आदि मुस्लिम पात्र ठेठ फारसी शब्दों का व्यवहार करते हैं :—

‘अकबर... .. आ हा हा, हिन्दू-मुसलमानों की रिश्तेदारी की बुनियाद कैसी उम्दा ढाली गई है । अगर इसमें पूरी तौर पर कामयाबी हुई तो खानदान तैमूरिया कभी हिन्दुस्तान से नहीं हट सकता । क्या बजोर शमशीर इनका मजहबी खियाल तब्दील हो सकता है ?.....’

ब्रज की गोपिकाएँ अपनी भाषा का उपयोग करती हैं :—

एक ब्रज** अरी वीर ।

दूसरी ब्रज***का कहै वीर ।

पहिली—अरी नेक पायँ बढाय जा । या ब्रज मे ऊधमी को राज ठहर्यो ।
कहुँ काहू मे दीठ न परि जाय, सिदोसिए घर कूँ चल ।

‘महाराणा प्रतापसिंह’ नाटक में एक पूर्तंगाली पात्र एक विशेष प्रकार की मिश्र भाषा बोलता है ।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में पात्रानुसार भाषा-प्रयोग^१ के साथ ग्रामीण भाषा के प्रयोग भी प्राप्य हैं । देवकीनन्दन त्रिपाठी का ‘जय नारसिंह’ प्रहसन तो पूरा ही ग्रामीण भाषा में लिखा गया है ।^२ किशोरीलाल गोस्वामी कृत प्रहसन में बनारसी भाषा का प्रयोग सुनने को मिलता है । प्रभास-मिलन (बलदेव प्रसाद कृत) में कृष्ण, वासुदेव खड़ी बोली का प्रयोग करते हैं, राधा, यशोदा आदि ब्रज का । प्रहसनो की भाषा प्रायः बोलचाल की सरल और ‘चलताऊ’ है, जबकि अन्य नाटको—पौराणिक, ऐतिहासिक और प्रतीक नाटकों की भाषा साहित्यिक है । चलताऊ भाषा में भी गुण्डों की भाषा (दृष्टव्य कलि-कौतुक-रूपक, प्रतापनारायण मिश्र कृत), महफिली भाषा, मद्यपान के पश्चात् बेहकी शब्दावली का प्रयोग भी

१. दृष्टव्य : बाल-विवाह (श्री गणेश कृत), भवनमंजरी (अमानसिंह गोंटिया कृत), गोसंकट और कलि-प्रभाव (प्रताप नारायण मिश्र कृत) रचनाओं के संवाद ।

२. जय नारसिंह के विज्ञापन में स्पष्ट किया गया है—इस प्रहसन के पात्र-वर्ग अधिकांश नीच और गंवार हैं, इससे इनकी भाषा गंवार ही रखी गई है ।

नाटकों में हुआ है। सामाजिक नाटको में कुछ प्रेम-प्रधान नाटकों के संवाद संस्कृत शब्दों के बोझ से लदे होने के कारण नीरस हो गए हैं। प्रेम जैसे भाव की व्यंजना में तर्कपूर्ण भाषा-जाल अस्वाभाविकता को जन्म देता है। पं० जगन्नाथप्रसाद शर्मा कृत 'कुंदकली' नाटक का निम्नलिखित संवाद इस दृष्टि से उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत है :—

कुंदकली—आप साहसहीन न हों। मेरी अल्प बुद्धि में कुछ शंकाएँ समा रही हैं। आप दया करके उनका समाधान कर दें।

मधुकर—उन शंकाओं का उच्चारण करो, मैं यथाशक्ति संतुष्ट करूँगा।

कुंदकली—(१) इस ससार में मनुष्य-मात्र का प्रिय होता हुआ भी पूर्ण शत्रु कौन है ?

(२) मनुष्य-मात्र का सुख क्या है ?

(३) वह अदृश्य भंडार कहाँ है जहाँ सब कुछ प्रापनीय है पर दृष्टिगत नहीं होता। आदि।

प्रकट है कि भारतेन्दुयुगीन नाटकों में सभी प्रकार के संवादों की छटा देखने को मिलती है। कहीं पर सरल छोटे-छोटे वाक्य नाटकीय भाव-व्यंजना में सहायक हैं तो कहीं अजपूर्ण कथन कथा को गति प्रदान करते हैं। कहीं पर स्वाभाविक व्यंग-विनोद को जन्म देने वाली शब्दावली है तो कहीं पर नीरस, लम्बे-लम्बे निरर्थक कथन हैं। पं० बालकृष्ण भट्ट के संवाद शुद्ध और दोषरहित भाषा में हैं। वास्तव में नाटक में संवाद-योजना या कथोपकथन नाटक की अंतः प्रेरणा से सम्बद्ध होते हुए भी लोक-जीवन के निकट होने पर ही सफल हो सकते हैं। प्रतिनिधि और सफल नाटको के संवाद प्रभावी और सार्थक बन पड़े हैं। उनमें संस्कृत की काव्यात्मक शैली का भी समावेश है तथा नवीन यथार्थवादी शैली का भी, जिसका स्वरूप गद्यात्मक भाषा के विकास के साथ सम्बद्ध है।

भारतेन्दुयुगीन संवादों में यह विविधता खड़ीबोली-गद्य के प्रारम्भ के फलस्वरूप भी दृष्टिगत होती है। भारतेन्दु-पूर्व गद्य-साहित्य, जैसा कि पिछले पृष्ठों में प्रकट किया गया है, खड़ीबोली-गद्य न होकर ब्रजभाषा-गद्य था, जिसकी मूल प्रवृत्ति काव्यात्मक थी। आलोच्यकाल में भी पिछले प्रभावों के फलस्वरूप भाषा में ब्रजभाषापन और संस्कृत के पंडिताऊ स्वरूप की व्यंजना अनेक नाटकों के गद्य में प्राप्य है। खड़ीबोली-गद्य का परिष्कार भारतेन्दु-युग में नहीं हो पाया था, यद्यपि इसीलिए एक ओर संस्कृत-बहुल क्लिष्ट भाषा का उपयोग किया गया तो दूसरी ओर बोलचाल की भाषा का। संस्कृत-मिश्रित भाषा का प्रयोग करने वाले नाटक-

कारो मे बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', मथुराप्रसाद उपाध्याय, लाला शालिग्राम वैश्य, अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' का नाम उल्लेखनीय है। प० अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' कृत 'दक्षिणो-परिणय' का निम्नलिखित अंश उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत है—

'शिशुपाल आज मेरे पन्नग समकक्षी बाण उसके हृदिवर में प्रवेश करके ऊष्ण रुधिर पान करेंगे। मेरे प्रचण्ड कोदण्ड जिनकी प्रचण्डता पाकारि इन्द्र मलीमाँति जानता है उसका प्रबल युद्धोन्माद क्षण भर में निवारण कर दोगे।

उपर्युक्त भाषा रगमंच के अनुकूल नहीं थी, फलतः संस्कृतबहुल शब्दावली का व्यवहार नाटकों में धीरे-धीरे कम होने लगा। लोकप्रिय सामान्य भाषा के प्रयोग के संदर्भ में कतिपय उदाहरण ऊपर प्रस्तुत किये ही गए हैं।

छन्द और गीत

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में पद्य का प्रयोग प्रायः किया गया है। भारतेन्दु-पूर्व नाटकों की रचना पद्य में होती थी। भारतेन्दु-युग तक आते-आते उसमें गद्य का समावेश तो हुआ, किन्तु पद्य का बहिष्कार नहीं हो सका। संस्कृत नाट्य-शास्त्र में गीत और संगीत की प्रधानता मिलती है। द्रौंजेडी के अतर्गत भी गीत और छन्द का महत्व आलोच्यकाल में प्राप्त था। फलतः भारतेन्दुयुगीन नाटकों में छन्द और गीत का प्रयोग किया गया। बँगला नाटकों में, जिनमें पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र के सिद्धान्त को स्वीकार कर लिया गया था, संगीत-बहुल नाटकों का प्राधान्य था और बँगला नाटकों का प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष प्रभाव शिल्पगत अभिव्यक्ति के रूप में स्वीकार कर लिया गया। दूसरी बात यह थी कि नाटकों में छन्द और गीतों का प्रयोग संस्कृत नाट्य-परंपरा के भी अनुकूल था। ऐसी स्थिति में आलोच्यकालीन नाटकों में इसकी प्रचुरता है। पद्य अथवा गीत के स्तर की दृष्टि से अवश्य ही भारतेन्दुकालीन नाटकों में अत्यल्प सामग्री मिलती है। लोकरुचि तब भी निम्न स्तर के असाहित्यिक नाटकों में थी, जिनमें अश्लीलता और शृंगारिक सरस पदावली का प्रयोग होता था। साहित्यिक नाटकों में सूर, तुलसी, धनानन्द आदि के छन्दों का प्रयोग नाटकीय सरसता को विकसित करने में सहायक सिद्ध नहीं हो सके। फलतः इस दृष्टि से आलोच्यकालीन नाटकों में छन्द और गीत का प्रयोग एक परंपरा-निर्वाह-मात्र है। बहुत कम नाटक ऐसे हैं जिनमें छन्द और गीत का सुन्दर समन्वय हुआ है। समस्या-प्रधान सामाजिक नाटकों और ऐतिहासिक नाटकों में ~~कम ही प्राप्त है~~ पौराणिक, प्रेक्षक और प्रतीक रूपों में पद्य की

प्रधानता है ।

नाट्य-शैली : दृश्य और उद्देश्य (विचार)

आलोच्यकालीन नाटको में नाट्य-शिल्प की दृष्टि से विशेष कलात्मक दृष्टि का अभाव है । कारण स्पष्ट है । इस काल में संस्कृत नाट्य-सिद्धान्त को आधार-भूत मानने के बाद भी उसके तत्त्वों को व्यवहृत करना कठिन समस्या थी । लोकहृत्ति संस्कृत नाटकों के शिल्प से अपरिचित थी तथा कुछ थोड़ा पढ़ालिखा वर्ग अंग्रेजी नाटको के अनुवाद और अंग्रेजी नाटको के अध्ययन के फलस्वरूप उसके कुछ तत्त्वों को ग्रहण करने की मन-स्थिति में था । ऐसी स्थिति में कलात्मक दृष्टि से इस काल के नाटक सामान्य ही कहे जा सकेंगे । मौलिक नाटको में ही कलात्मक अभिव्यक्ति संभव है, जबकि भारतेन्दुकालीन नाटकों में मौलिक उद्भावना के स्थान पर नकल अथवा अनुकृति की प्रधानता है । महाराज विश्वनाथसिंह की संस्कृत नाट्य-शैली, जिसे भारतेन्दु ने देशकाल के अनुसार परिवर्तन और परिवर्द्धन के बाद स्वीकार किया था, अधिकांश नाटककारों ने भी ग्रहण किया । इस काल के नाटको में नान्दी-पाठ, सूत्रधार और भरतवाक्य का प्रयोग प्रायः किया गया है । नाटक अंक और गर्भाको में विभाजित किये गए हैं, किन्तु गर्भाक का अर्थ परम्परागत अर्थ से भिन्न ही समझा जाता चाहिए । गर्भाक को पाश्चात्य नाट्य-शिल्प के दृश्य के रूप में स्वीकार कर उसका प्रयोग किया गया ।^१ प्रस्तावना का भी संकेत के रूप में प्रयोग किया गया है ।

रस के संबन्ध में ऊपर विचार किया गया है, किन्तु संस्कृत-प्रभाव से मुक्त नाटकों में रस के स्थान पर उद्देश्य या विचार का प्राधान्य दृष्टिगोचर होता है । भारतीय नाट्य-शास्त्र में सुखान्त नाटको की रचना का विधान है । भरतकाल में मंगलमय आदर्श, भारतीय विचार का मूल है किन्तु पश्चिमी नाट्य-शास्त्र के सम्पर्क में आने पर सब से महत्वपूर्ण घटना दुःखान्त नाटको के सृजन की है । आलोच्यकाल में दुःखान्त नाटकों की सृष्टि हुई, किन्तु प्रहसन के रूप में सुखान्त नाटकों में भी विचारोत्तेजक कथोपकथन इसके अभाव की पूर्ति करते हैं । इस दृष्टि से भारतीय काव्यशास्त्र में प्रयुक्त रस सामाजिकों के मध्य साधारणीकरण का साध्य था । उससे पृथक् कोटि ही क्यों न हो, भारतेन्दुयुगीन नाटको में देश-वत्सलता, समाज-सुधार, पौराणिक आत्मतोष और ऐतिहासिक पुनरुत्थान का संदेश प्राप्त है । नाट्य-कौशल और रंगमचीय दृष्टि के अभाव में कभी-कभी ये विचार कोरे उद्देश्य के रूप में प्राप्त होते हैं । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, श्रीनिवासदास, राधाकृष्णदास, बालकृष्ण भट्ट,

१. दृष्टव्य : बालकृष्ण भट्ट कृत नाटक बृहन्नला, वेणुसंहार नाटक ।

राधाचरण गोस्वामी, लाल खड्गबहाबुर मल्ल और पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी के नाटको मे विभिन्न कलात्मक पक्षों की श्रेष्ठता आँकी जा सकती है। इन नाटककारो मे भी श्रीनिवासदास और राधाकृष्णदास जैसे नाटककारो के प्रारंभिक नाटक नाट्य-कला की दृष्टि से सफल नहीं हैं।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर आलोच्यकालीन नाट्यकला के संदर्भ में निष्कर्ष रूप मे यही कहना समीचीन होगा कि हिन्दी नाटक के प्रथम उत्थान काल में विविध कथानको को लेकर, लोकोत्तर व्यक्ति से सामान्य मानवों जैसे नायकों के आधार पर, जिस नाट्य-साहित्य की रचना की, उसमे प्राचीन आदर्श और तत्कालीन सामाजिक यथार्थ का समन्वय प्राप्त है। यह समन्वय केवल विषयवस्तु में ही नहीं, कलात्मक शिल्प और भाषा में भी खोजा जा सकता है। पूर्व और पश्चिम की नाट्य-कला की दो राहो से हिन्दी नाट्य-कला का मार्ग प्रशस्त करने का श्रेय इस युग के नाटककारो को है। हिन्दी का परवर्ती नाट्य-साहित्य इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है।

अध्याय : ६

पाश्चात्य नाट्य-शैली और भारतेन्दुयुगीन नाटक ।

आलोच्यकाल में पाश्चात्य नाट्य-शैली के अनुरूप नाटकों का अभिनय, अनुवादित नाटकों के द्वारा तथा मूल अंग्रेजी नाटकों के द्वारा, अंग्रेजी राज्य की स्थापना के साथ ही प्रारम्भ हुआ । पिछले पृष्ठों में पाश्चात्य नाट्य-सिद्धान्त के विवेचन^१ के संदर्भ में हम बात को प्रकट किया गया है कि पाश्चात्य नाट्य-सिद्धान्त की सुदृढ़ परम्परा पश्चिमी जीवन के सन्दर्भ और उसके परिवेश में प्रमुख रूप से चरित्र-वैचित्र्य, द्वन्द्व और दुःखान्त जीवन-सृष्टि की परिणति है । संस्कृत की प्राचीन नाट्य-परम्परा से उसका स्वर भिन्न है, यद्यपि सुखान्त नाटकों की रचनाएँ भी पश्चिम में हुई हैं ।

प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने पाश्चात्य नाट्य-सिद्धान्तों को दृष्टि में रखकर अपने नाटकों की सृष्टि की अथवा शिक्षित समाज में प्रचलित नाटकों को देख-सुन कर परम्परागत नाट्य-प्रयोगों में परिवर्तन किया, जो पश्चिमी नाट्य-शैली के निकट हैं । इस तथ्य को जानने के लिए आलोच्य-कालीन नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव की भिन्न-भिन्न स्थितियों से परिचित होता आवश्यक है, क्योंकि हिन्दी नाटक के उस प्रथम उत्थान-काल से न तो नाटक-कार संस्कृत नाट्यशैली के ही शास्त्रीय रूप से प्रतिबद्ध हैं और न पाश्चात्य नाट्य-शैली के ही अनुवर्ती । इस दृष्टि से हिन्दी प्रदेश के नाट्य-प्रयोग बंगाली नाटकों के प्रयोगों से भिन्न हैं जिन्होंने पश्चिमी नाटक शैली के ही आधार पर अपने नाटकों

की रचना की।^१

मध्ययुग में यूरोपीय जातियों के संसर्ग से नवोत्थान की जो लहर समस्त यूरोप में व्याप्त हुई उसका अन्तिम दौर भारत में अठारहवीं शती में प्रकट हुआ। जागृति की इस लहर ने राष्ट्रव्यापी सामाजिक, राजनीतिक तथा सांस्कृतिक परिवर्तनों को जन्म दिया। व्यापारिक दृष्टिकोण को लेकर फ्रांसीसी, अंग्रेज, पुर्तगाली, डच आदि जातियों ने अपनी बस्तियाँ स्थापित की। कालान्तर में स्थानीय जातियों के साथ संघर्ष में विशेष साहसी, चतुर व कुशल होने से यूरोपीय जातियाँ विजयिनी हुईं। व्यापारिक ईर्ष्या और संघर्षों को लेकर अन्तिम युद्ध अंग्रेजों और फ्रांसीसियों के मध्य हुआ और अंग्रेजों का सर्वाधिकार छा गया। अंग्रेजों ने अपने व्यापारिक माल की खपत के लिए और राजनीतिक व्यवस्था के लिए डाक, तार, रेल की व्यवस्था की तथा आर्थिक-लाभ की नीति में अधिकाधिक अभिवृद्धि के लिए ग्रामोद्योग नष्ट करके भारतीय सामाजिक जीवन की धुरी ही तोड़ दी। सांस्कृतिक जीवन पर भी इसका घातक प्रभाव पड़ा। देश अधिकाधिक विपन्न, दरिद्र और अकाल-पीड़ित निरीह असहायता में दिनोदिन अकर्मण्यता, अज्ञानता और शोषण का शिकार बना। अंग्रेजों ने व्यापार और शासन के चक्र में सहायक होने के लक्ष्य को लेकर शिक्षा की ओर भी ध्यान दिया। बम्बई, मद्रास, कलकत्ता में विश्वविद्यालय स्थापित किये व अनेक स्थानों पर कॉलेजों की स्थापना हुई जिसमें अंग्रेजी शिक्षा का माध्यम थी। ईसाई धर्म-प्रचारकों ने भी कलकत्ता, मद्रास, बम्बई, पटना, जबलपुर, दिल्ली में प्रचार के केन्द्र स्थापित किये। ज्ञान, विज्ञान, गणित, दर्शन, राजनीति, अर्थशास्त्र, व्यापार, टेलीग्राफ आदि विषयों पर पुस्तकों का प्रकाशन होने लगा। भारतीय इन पुस्तकों के प्रचार से अंग्रेजी साहित्य एवं पाश्चात्य विचारों के सम्पर्क में आने लगे। इन ईसाई पादरियों ने भारतीय जाति-पाँति, वर्णव्यवस्था, छूतताछ, बालहत्या, नरबलि, बर्हुविवाह, पर्दाप्रथा, धार्मिक साम्प्रदायिकता, स्त्रियों की अज्ञानता, अशिक्षा और धर्म के वाह्य रूपों के कर्मकांड-जनित आचार-विचारों का खण्डन किया। इन नवीन विचारों के प्रचार व प्रसार में प्रेस ने भी अधिक योग दिया। सन् १८३५ ई० में मेटकाफ ने प्रेस ऐक्ट बनाकर स्वतंत्रता प्रदान की। इस स्वतंत्रता और मुद्रण-यंत्रों के प्रसार से देश में समाचार-पत्रों के प्रकाशन

१. 'सत्कालीन बंगला नाटकों में शेक्सपीयर के नाटकों के आधार पर मानसिक अन्तर्द्वन्द्वपूर्ण नायकों के चित्र रखे गये हैं, जिसका उद्देश्य नायक के चरित्र को स्वाभाविक रूप और गति देना है।' हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव, डॉ० भीमसिंह शर्मा, पृ० ६४।

में अभिवृद्धि हुई। इण्डियन गजट, दिग्दर्शन, उदंडमारतंड, बंगदूत, बनारस अखबार, कविवचन सुधा, हरिश्चन्द्र मैगजीन, मित्रविलास, आर्य-सिद्धान्त, हिन्दी प्रदीप, नागरी-प्रचारिणी-पत्रिका तथा सरस्वती आदि अनेक साप्ताहिक, दैनिक, मासिक पत्र-पत्रिकाएँ निकली। इन पत्रों के लेखों से व समाचारों से यह विदित होता है कि भारतीय जन-समुदाय बहुत वेग से पाश्चात्य सभ्यता तथा शिक्षा के सम्पर्क में आ रहा था। इस ज्ञान-विज्ञान की नवीन धारा के द्वारा एक नवीन चेतना का प्रसार समस्त भारत में व्याप्त हुआ। इस चेतना के फलस्वरूप सांस्कृतिक, सामाजिक व राजनैतिक क्षेत्रों में आन्दोलनों का सूत्रपात हुआ। ब्रह्म-समाज, आर्यसमाज, प्रार्थना-समाज, थियौसोफी, रामकृष्ण-मिशन, तदीय समाज, अरविन्द तथा टैगोर के बौद्धिक तथा सांस्कृतिक विचार, गान्धी जी के नेतृत्व में सामाजिक व राजनैतिक आन्दोलन आदि राष्ट्र की नवीन चेतना के परिचायक थे।

ब्रह्म-समाज के सस्थापक राजा राममोहन राय ने बाल-विवाह, सतीप्रथा, पर्दाप्रथा व मूर्तिपूजा का विरोध कर, धार्मिक सहिष्णुता व समन्वयवादी संस्कृति की भावना को जन्म दिया। वे ईसाई धर्म की अच्छाई को ग्रहण करना चाहते थे। स्त्रियों की शिक्षा के समर्थक थे। स्वामी दयानन्द ने हिन्दू धर्म के आचार व मूर्ति-पूजा के खण्डन के साथ स्त्री-शिक्षा का प्रचार व धार्मिक रूढ़ियों का खण्डन और अन्धपरम्पराओं का नाश किया। थियौसोफी धार्मिक सहिष्णुता के क्षेत्र में क्रियाशील थी। रामकृष्ण-मिशन द्वारा धर्म व दर्शन के क्षेत्र में प्राच्य व पाश्चात्य के समन्वय की दिशा में प्रयत्न किया जा रहा था।

इस प्रकार पाश्चात्य सम्पर्क के प्रभाव से, ईसाई-पादरियों, नवीन शिक्षा संस्थानों, यात्रायत की सुविधा, रेल व समाचार-पत्रों व सामाजिक, धार्मिक आन्दोलनों के फलस्वरूप राष्ट्रीय जागरण के कार्यों का सूत्रपात तीव्रतर गति से हुआ।

राजनैतिक, सांस्कृतिक जागृति व सुधारों का व्यापक प्रभाव साहित्य में मुखर हुआ और नाटक उसका सब से अक्षिणाली अस्त्र सिद्ध हुआ। संस्कृत नाटकों की समृद्धिशाली परम्परा दसवीं शती में ही विच्छिन्न हो चुकी थी। जल-शैली के नाटक, रास-मण्डली और रामलीला, पौराणिक शैली के आख्यान, राजस्थान के रास आदि का सामान्य जनता में व्यापक प्रचार था। भारतेन्दु-काल के पूर्व में कुछ संस्कृत नाटकों के अनुवाद अवश्य प्राप्त होते हैं किन्तु उनमें नाटकीय तत्वों का अभाव था। अधिक से अधिक वे नाटकीय काव्य या पद्यात्मक संवाद-मात्र कहे जा सकते हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सम्मुख हिन्दी नाटकों की प्रेरणा के लिए दो

ही प्रमुख धाराएँ थी :—

(१) संस्कृत नाटको के अनूदित रूप—(भारतीय नाट्य-परम्परा) ।

(२) शेक्सपियर के नाटको के माध्यम से प्राप्त, पाश्चात्य नाट्य स्वरूप

इस पाश्चात्य संस्कृति व नवचेतना के प्रभाव से सामाजिक जीवन में भारत परम्परागत रूढ़ियों व धर्मान्विता से विमुख हो रहा था। विदेशों के आचार-विचार व रहन-सहन को अपना रहा था। साहित्यिक जीवन में भी संस्कृत भाषा की अनभिज्ञता के कारण नाट्यशास्त्र की जटिलता व परम्पराओं को छोड़कर शेक्सपियर के नाटको की ओर विशेष आकर्षित हो रहा था। इस युग में संस्कृत नाटकों की नियमबद्धता तथा शास्त्रीयता से मुक्त नवीन सामाजिकता और राष्ट्रीयता के दर्शन गद्य व काव्य में होते हैं। इस युग के नाटक-साहित्य पर पाश्चात्य प्रभाव निम्न दिशाओं से आया परिलक्षित होता है :—

(१) बंगला के मौलिक व अनुवादित नाटको के माध्यम से, जिन पर शेक्सपियर के नाटको की छाया थी।

(२) शेक्सपियर के अनुवादित तथा पार्सी रगमच पर अभिनीत नाटको के माध्यम से।

(३) अंग्रेजी शिक्षा के प्रसार द्वारा।

बंगाल सब से प्रथम अंग्रेजों की क्रीड़ाभूमि बना और बहुत पहले ही वहाँ शेक्सपियर के नाटकों की धूम मच चुकी थी। पाश्चात्य नाटकों का अभिनय अठारहवीं शती के उत्तरार्द्ध में प्रारम्भ हो गया था। बंगला नाटककारों में माइकेल मधुसूदन दत्त, मनमोहन बसु, सतीशचन्द्र बसु, गिरीशचन्द्र घोष सबसे प्रथम पाश्चात्य नाटको से प्रभावित हुए।

माइकेल मधुसूदन दत्त के 'कृष्ण-कुमारी' नामक ऐतिहासिक नाटक पर शेक्सपियर के दुःखान्त नाटकों का स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है। भारतीय राजपूती गौरव सम्बन्धी इसकी कथा है। उदयपुर के राणा की पुत्री कृष्ण-कुमारी के सौंदर्य पर मोहित दो राजकुमारों की घोर प्रतिस्पर्धा है। अकारण रक्तपात को रोकने की चेष्टा में कृष्णा-कुमारी को विषपान के लिए प्रेरित किया जाता है। नाटक गम्भीर विषादमय वातावरण में अन्त होता है। यह ऐतिहासिक दुःखान्त नाटक है। राणा का मानसिक अन्तर्द्वन्द्व शेक्सपियर के दुःखान्त नाटको की छाया लिए हुए है। कृष्ण-कुमारी की मृत्यु के पूर्व आँधी के वातावरण-चित्रण पर भयानक दुःखान्त वातावरण की सृष्टि है। शेक्सपियर की ट्रैजेडियों में प्रकृति का ऐसा ही चित्रण है।

गिरीश घोष तो बंगाल के शेक्सपियर ही प्रसिद्ध हैं। मानसिक

तथा वातावरण-चित्रण में उन्होंने शेक्सपीयर के नाटकों का आधार लिया है। 'पतिव्रता', 'प्रफुल्ल', 'वैधव्य कठोर दण्ड है या शांति', 'बलिदान' आदि नाटकों में यह छाया स्पष्ट है। 'पतिव्रता' सामाजिक नाटक है। इसमें जीवन की यथार्थवादी परिस्थितियों को स्वाभाविक ढंग से चित्रित किया गया है। 'प्रफुल्ल' सामाजिक दुखान्त नाटक है। एक धनी जमींदार कुव्वसन में पडकर मद्य-पान में अपनी सम्पत्ति नष्ट कर देता है। समस्त परिवार ही पतन के मार्ग पर है। भारतीय आदर्श नारी, प्रफुल्ल, अपने को परिवार की रक्षा में बलिदान कर देती है। 'वैधव्य कठोर दण्ड है या शांति' नाटक में विधवाओं के जीवन की असहाय कष्ट-कथा है। नाटक की शैली पाश्चात्य है। विधवा कन्याएँ पिता के घर लौट आती हैं। गरीबी का त्रास है। दुःख, कष्ट, पीड़ा में नायक की जीवन-लीला समाप्त हो जाती है।

'बलिदान' सामाजिक ट्रैजेडी है। दहेज प्रथा के कारण कितने घर नष्ट हो जाते हैं, यही इसका कथानक है। घर की सम्पत्ति दहेज में समाप्त हो जाती है। लड़की भी विधवा हो जाती है। घोर दरिद्रता को देखकर कन्या आत्महत्या कर लेती है। पिता भी तदुपरान्त आत्महत्या कर लेता है। इस प्रकार सामाजिक प्रथा पर एक परिवार नष्ट हो जाता है। यह कथानक करोड़ों भारतीयों की कथा है।

बंगाली भाषा के इन सामाजिक दुखान्त नाटकों में सामाजिक समस्या, वातावरण-चित्रण, अन्तर्द्वन्द्व, चरित्र-चित्रण, यथार्थ-चित्रण शेक्सपीयर के दुखान्त नाटकों जैसा है। इस समय तक पारसी कम्पनियों के थियेटर बम्बई, दिल्ली तथा अन्य प्रसिद्ध नगरों में स्थापित हो चुके थे। इन कम्पनियों के व्यवस्थापक शेक्सपीयर के नाटकों की जनता में लोकप्रियता से परिचित थे। परन्तु उनके साहित्यिक सौन्दर्य से अनभिज्ञ थे। उन्होंने इन नाटकों की कथा को जन-भाषा में अनुवादित करवाकर देशीय वातावरण और देशज भाषा में ही अभिनीत करवाया। इन कम्पनियों ने शेक्सपीयर के नाटकों का भारतीय जनता में बहुत प्रचार किया। मूल नाटक के कलेवर में परिवर्तन कर, उसमें तडक, भडक, सजावट के दृष्यों की योजना कर, नामों तक का भारतीयकरण करके जनता का ध्यान आकर्षित किया। 'मर्चेन्ट आफ वेनिस', 'कामेडी आफ एरर्स', 'द विट्स टेल', 'मेज़र फ़ार मेज़र', 'रोमियो एण्ड जूलियट', 'हैमलेट', 'किंग लियर' आदि के नाम परिवर्तित करके उनके अनुवाद मंचस्थ किये। नाटकों की भाषा अशुद्ध, अनुवाद भद्दे, शैर व गजलों की भरमार इनके प्रमुख दोष थे। व्यावसायिक दृष्टिकोण प्रमुख होने पर भी लोकप्रियता का अभाव न था।

इन नाटकों के अनुवादों की कुरुचि को देखकर, प्रतिक्रिया में, साहित्यिक एवं शुद्ध अनुवादों की दिशा में पर्याप्त प्रयत्न किया गया। शेक्सपीयर के नाटक साहित्य का अध्ययन-अध्यापन विश्व-विद्यालयों के पाठ्य-क्रमों में किया जाता था। इन नाटकों में व्यक्ति-चरित्र का व लौकिक चित्रण का आकर्षण इतना अधिक था कि शिक्षित वर्ग में उनका आदर बहुत शीघ्र हुआ। इन नाटकों में मानव-राग-विराग, ईर्ष्या-द्वेष, महत्वाकांक्षा आदि शाश्वत भावों का सर्व स्थायी व सार्वकालिक चित्रण है। युक्त-प्रान्त के अनेक साहित्यकारों द्वारा उसके नाटक अनूदित हुए।

शेक्सपीयर के नाटकों के अधिकाधिक अनुवादों से प्रकट होता है कि भारतीय पढ़ी-लिखी कुरुचि-सम्पन्न विद्वान् जनता का ध्यान उस ओर विशेष रूप से आकर्षित हो रहा था।

भारतेन्दु एवं भारतेन्दुकालीन नाटकों में पाश्चात्य प्रभाव

जैसा कि पूर्व में उल्लेख किया जा चुका है कि पाश्चात्य प्रभाव सबसे प्रथम बंगला नाटकों के माध्यम से हिन्दी में आया, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भी 'विद्या-सुन्दर' सं० १६२५ में बँगला भाषा से अनुवादित किया। यह भारतेन्दु की सर्वप्रथम रचना है।

'विद्यासुन्दर' मृगार-रस-प्रधान रचना है।

कथनक शेक्सपीयर के रोमान्टिक नाटकों से मिलता-जुलता है। सुन्दर नामक राजकुमार विद्या के रूप-सौन्दर्य से मोहित होकर उससे विवाह करने की आकांक्षा रखता है। इस प्रयत्न में मालिन सहायक होती है। राजा (विद्या के पिता) तथा विद्या की प्रतिज्ञा इसमें बाधक है। अन्त में दोनों का मिलन हो जाता है। नाटकीय शिल्प में पाश्चात्य प्रभाव स्पष्ट है। नान्दी, प्रस्तावना, सूत्रधार आदि नहीं हैं। पद्य का प्रयोग अल्प है। हीरा मालिन व धूमकेतु के वार्त्तालाप में यथार्थ-वाद की झलक है।

भारतेन्दु ने 'नीलदेवी' की रचना सं० १६३७ में की। यह एक ऐतिहासिक नाटक है। इसका कथानक संक्षिप्त ही है। पंजाब के राजा सूर्यदेव पर अब्दुलशरीफ आक्रमण करता है और रात्रि के अन्धकार में छल से उसे पराजित कर बन्दी बना लेता है। नरेश की रानी नीलदेवी अत्यन्त कौशल से गायिका का रूप धारण कर अब्दुलशरीफ को कटार मारकर पति के शव को लेकर उसके साथ सती हो जाती है। नाटक की भाँति इसमें संघर्ष व क्रिया-व्यापार का वेग बहुत तीव्र है। नाटक में पाश्चात्य नाटकों के समान केटास्ट्राफी (पतन) की सूचक

है। इसके नायक सूर्यदेव में पाश्चात्य नायक के समान अनेक गुण पाये जाते हैं। पिंजरे में मूर्छित बन्दी राजा के समक्ष देवता के गीत निराशा के भाव व विषादमय वातावरण का सृजन करते हैं। दुःखान्त नाटको के तत्त्वों के अनुसार भय और करुणा का संचार नायक की मृत्यु के समय किया गया है। नाटक के मध्य सराय का दृश्य पाश्चात्य नाटकों में गम्भीर वातावरण के बीच हास्य का अवतरण करने की योजना से मिलता है।

संस्कृत नाटको के समान इसमें नान्दी, सूत्रधार, प्रस्तावना, सरलवाक्य नहीं है।

भारतेन्दु अपने समय के अत्यन्त जागरूक साहित्यकार थे। उन्होंने अपने नाटक-नामक निबन्ध में नाटक-रचना के विषय में यह स्पष्ट अभिव्यक्त किया है कि नाटकों के स्वच्छन्द विकास के लिए, संस्कृत नाटकों के ये जटिल नियम नाट्य-सधियाँ, अवस्थायें तथा कार्यप्रक्रतियाँ और नान्दी, सूत्रधार तथा रस-परम्परा का पालन, बाधक होगा। यद्यपि वे संस्कृत नाट्य-शैली में आस्था रखते थे व उसका अनुसरण किया है, तथापि युगानुकूल परिवर्तन भी अपेक्षित था। इसकी आवश्यकता उन्होंने सबसे पहले अनुभव की और मात्र इतना ही नहीं, उन्होंने इस सम्बन्ध में अपने विस्तृत अनुभव से यह उचित अनुमान भी लगाया कि जनता अब पुरानी भारतीय नाट्य-परम्परा के नाटको को रचि से नहीं अपनायेगी। अतः बँगला और अंग्रेजी नाटकों की परम्परा के अनुसार युगानुकूल परिवर्तन किया। हिन्दी नाटको में संस्कृत नाटको की जटिलता दूर करके वे अंग्रेजी नाटको की स्वच्छन्द तथा सरल शैली के लिए मार्ग सन्धान कर रहे थे। अपने इस उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है 'अब नाटक में कहीं आशीः प्रवृत्ति, नाट्यालंकार, कहीं प्रकरी, कहीं विलोभन, कहीं पञ्चसंधि या ऐसे अन्य विषयों की आवश्यकता नहीं रही। संस्कृत नाटको की भाँति इनका हिन्दी नाटक में अनुसंधान करना व किसी नाटक में इनको यत्नपूर्वक रखकर हिन्दी नाटक लिखना व्यर्थ है, क्योंकि प्राचीन लक्षण रखकर आधुनिक नाटकादि की शोभा संपादन करने से उल्टा फल होता है और यत्न व्यर्थ जाता है।

संस्कृत नाटको में वध, मृत्यु तथा नाटको की समाप्ति दुःखान्त रूप में करने की परिपाटी नहीं थी। इस दृष्टिकोण से भी 'नीलदेवी' में हम वध और दुःखान्त समाप्ति देखते हैं। इस प्रकार वह भारतीय परम्परा से हटकर पाश्चात्य दुःखान्त नाटको की परम्परा का अनुकरण करता है। भारतीय रस-परिपुष्टि की दृष्टि से भी इसमें पाश्चात्य नाटको का कार्य-व्यापार, उत्सुकता कौतूहल क

विशेष महत्त्व है। चरित्र-चित्रण में अन्तर्द्वन्द्व को स्थान है। मंकलन-त्रय को भी इसमें महत्त्व दिया गया है। अभिनेयता का गुण भी इस नाटक में सर्वाधिक है। जिज्ञासा और कौतूहल की मात्रा चरमसीमा पर है। अन्त में करुणा, निराशा का तीव्रतर विकास दिखाया गया है। दुःखान्त नाटको के सभी गुण इस नाटक में उपलब्ध हैं।

भारतेन्दु ने बँगला भाषा के माध्यम से पाश्चात्य प्रभाव ग्रहण किया, किन्तु इसी समय सीधे पाश्चात्य साहित्य का अध्ययन ग्रहण करने वालों में लाला श्रीनिवासदास प्रमुख हैं। शेक्सपीयर के नाटको का उन्होंने भली प्रकार अध्ययन-मनन किया था। उन्होंने शेक्सपीयर के अंग्रेजी नाटक 'रोमियो और जूलियट' के आधार पर 'रणधीर-प्रेममोहिनी' नामक हिन्दी के प्रथम दुःखान्त नाटक की रचना की। इसमें पाटन के राजकुमार रणधीर और मूरत की राजकुमारी प्रेममोहिनी की प्रणय-कथा है। पाश्चात्य नाटको की भाँति इसमें प्रस्तावना, नान्दी-पाठ नहीं है। रणधीर का साहस रोमियो की भाँति और जूलियट का अथाह प्रेम शेक्सपीयर के दुःखान्त नाटको जैसा है। दृश्य के स्थान पर गर्भाक का प्रयोग है। स्वयंवर का दृश्य 'मर्चेट ऑफ वेनिस' के कासकेट सीन से मिलता है। 'रणधीर-प्रेममोहिनी' के प्रेमालाप रोमियो-जूलियट के समान हैं। कथानक के निर्वाह में सकलन-त्रय की दृष्टि में रखा है। नाटक-रचना के प्रारम्भ में ही ट्रैजेडी की परिभाषा और उसके स्थायी व्यापक प्रभाव का उल्लेख है। उनके दूसरे नाटक 'सयोगिता-स्वयंवर' के अन्तिम दो अंकों में शेक्सपीयर के 'मर्चेट ऑफ वेनिस' की छाप है। इसके अतिरिक्त समकालीन लेखकों में से राधाकृष्णदास के 'महाराणा प्रतापसिंह' व 'महाराणी पद्मावती' नाटकों में पाश्चात्य नाटककार शेक्सपीयर का प्रभाव है। 'महाराणा प्रताप' में भी गर्भाको का प्रयोग है। चरित्र-चित्रण, कथोपकथन तथा अभिनेयता की दृष्टि से यह नाटक उस युग का सर्वश्रेष्ठ नाटक कहा जा सकता है। इस नाटक में मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के बड़े सुन्दर चित्र हैं। जंगल के दृश्य में वन-विलास जब राजपुत्री के हाथ से रोटी छीन कर ले जाता है और धुधाकुल नेत्रों से पुत्री पिता को देखकर क्रन्दन कर उठती है, उस समय महाराणा के मन में कर्तव्य, देशभक्ति, संतानप्रेम के बीच मार्मिक अन्तर्द्वन्द्व हैमलेट के समान दिखाया गया है। इस युग में राधाचरण गोस्वामी का नाटक 'चन्द्रावली' भी ट्रैजेडी ही है। 'कमल-मोहिनी', 'गंगोत्री', 'लावण्यवती' आदि अन्य दुःखान्त नाटक लिखे गये हैं। पाश्चात्य नाट्यशैली का स्पष्ट प्रभाव प० केशवराम भट्ट के नाटको में भी मिलता है। उन्होंने बँगला नाटक 'मूरत और सरोभिनी' के आधार पर 'सज्जाद-सबुल'

(१८७७ ई०) तथा 'मुरेन्द्र-विनोदिनी' के आधार पर 'शमसाद-सौसन' (१८८० ई०) नाटको की रचना की। इस नाटक का आरम्भ पश्चिमी नाटकों की शैली पर होता है। नाटक के प्रारम्भ में सज्जाद पत्र पढ़ने हुए आता है, जिसमें अगली अजुमन में साइंटिफिक एसोसिएशन में एक भाषण होने वाला है, जिसमें विचार का विषय है—'आदमी वंदर की सतान है'। नाटक में कुल ६ अंक और २७ भोंकियाँ हैं। सबुल असहाय नारी के रूप में सज्जाद के यहाँ आश्रय ग्रहण करती है। दोनों में प्रेम का उदय होता है। नाटक के अन्त में दोनों का विवाह हो जाता है। रोमेन्टिक सुखान्त नाटक की भाँति प्रेम व मिलन की सरस कथा है। पाश्चात्य विचारों का प्रभाव नाटक पर है।

'शमसाद-सौसन' भी रोमेन्टिक नाटको के अन्तर्गत है।

भारतेन्दु का 'भारत-दुर्दशा' नामक नाटक समाज-सुधार के दृष्टिकोण को लेकर लिखा गया प्रतीकात्मक दुःखान्त रूपक है। इसमें सत-असत् वृत्तियों को चरित्र के रूप में दिखाया गया है। इस युग की परिस्थितियों में भारत की जाग्रति व पतन का यथार्थवादी चित्रण जितना इस नाटक में हुआ है, उतना अन्य किसी नाटक में नहीं हुआ है। राष्ट्रीय चेतना के परिपोषकों को शासन जिस दृष्टि से देखता था उसका प्रतीक 'डिसलायल्टी' नामक पात्र है।

इस नाटक के अन्त में भारत-भाग्य नामक पात्र भारत की जड़ता, अकर्मण्यता, अज्ञानता आदि पर उसे जगाने की यथाशक्ति चेष्टा में असफल होकर कटार मारकर मर जाता है। इस प्रकार नाटक का अन्त दुःखान्त नाटको की परम्परा में है।

नाटकों में तत्कालीन पराधीनता तथा उससे उन्मुक्त होने की भावना का अनेक नाटककारों ने चित्रण किया है। 'भारत-दुर्दशा' की शैली पर अश्विकादत्त व्यास का 'भारत-सौभाग्य' (१८८८ ई०), दुर्गादत्त का 'वर्तमान दशा' (१८९० ई०), गोपालराम गहमरी कृत 'देशदशा', जगत नारायण का 'भारत-दुर्दिन' (१८९५ ई०), देवकीनन्दन त्रिपाठी का 'भारत-हरण' (१८९६ ई०), प्रताप नारायण मिश्र का 'भारत-दुर्दशा' आदि प्रधान नाटक हैं। इन नाटकों में प्राचीन भारत की नाट्य-परम्परा के अनुसरण में शैथिल्य दृष्टिगोचर होता है। प्रस्तावना का प्रयोग नहीं है।

सामाजिक नाटकों की धारा का सूत्रपात भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने 'प्रेमयोगिनी' स० १९३२ ई० में कर दिया था। 'प्रेमयोगिनी' में काशी की तत्कालीन हीनावस्था का सुन्दर चित्रण है। नारी-शिक्षा-बाल-विवाह-बहुविवाह,

वेण्यावृत्ति आदि विषयों को लेकर प्रतापनारायण मिश्र ने 'कलि-कौतुक-रूपक', खन्गबहादुर मल्ल का 'हरितालिका', 'भारत ललना', देवराजकृत 'सावित्री', नाटक, बालमुकुन्द पाण्डेय का 'गंगोत्री' नाटक, कामताप्रसाद का 'कन्या-संबोधिनी' नाटक रचे गये। काशीनाथ खत्री का 'विधवा-विवाह' तथा धनश्यामदास कृत 'वृद्धावस्था-विवाह' नाटक प्रसिद्ध हैं। उपरोक्त नाटकों में दोनों ही शैलियों का समन्वित रूप है।

भारतेन्दु ने नाटकों को तीन भेदों में बाँटकर (१) काव्य मिश्र (२) शुद्ध कौतुक (३) भ्रष्ट। काव्य मिश्र के दो भेद किये हैं, प्राचीन व नवीन। नवीन के सम्बन्ध में उनकी धारणा है—'आजकल यूरोप के नाटकों की छाया पर जो नाटक लिखे जाते हैं और बंगदेश में जिस चाल के बहुत से नाटक बन भी चुके हैं, ये सब नवीन भेद में परिगणित हैं। प्राचीन की अपेक्षा नवीन की परम मुख्यता बारम्बार दृश्य के बदलने में है और इसी हेतु एक-एक अंक में अनेक गम्भीरों की कल्पना की जाती है। ये नवीन नाटक मुख्य दो भेदों में बँटे हैं। एक नाटक, दूसरा गीति-रूपक। ये दोनों, कथाओं के स्वभाव से अनेक प्रकार के हो जाते हैं, किन्तु मुख्य भेद इतने किये जा सकते हैं, यथा-संयोगान्त तथा वियोगान्त। वियोगान्त-जिसकी कथा अन्त में नायक या नायिका के मरण या किसी आपद् घटना पर समाप्त हो'।

भारतेन्दु जी पाश्चात्य नाटकों के विषय, स्वरूप, विधान तथा अनेक शैलियों से परिचित थे। 'भारत-जननी' नाटक की दिशा में नवीन प्रयोग है। यह एक आपेरा है। सत्रहवीं शताब्दी में इटली में आपेरा की उत्पत्ति हुई। 'सती-प्रताप' भी गीति-रूपक है। पाश्चात्य नाटक-शैली की भाँति इसमें चुम्बन, आलिगन, मिलन के दृश्यों को प्रदर्शित किया गया है, जो संस्कृत नाट्य-शैली के प्रतिकूल है। संस्कृत नाटक-परम्परा के नान्दी, सूत्रधार व प्रस्तावना का भी इसमें प्रयोग नहीं है।

'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक में संस्कृत शैली के अनुसरण में पर्याप्त शैथिल्य दृष्टिगोचर होता है। भारतेन्दु का विचार इस सम्बन्ध में दृष्टव्य है कि 'नाटकादि दृश्य-काव्य में अस्वाभाविक सामग्री, परिपोषक काव्य, सहृदय सम्य मण्डली को मितान्त अशचिकर है। इसलिये स्वाभाविक रचना ही इस काल के सम्भरण की हृदयग्राहिणी है। इससे अलौकिक विषय का आश्रय लेकर नाटकादि दृश्यकाव्य प्रणयन करना उचित नहीं है। इस प्रकार अलौकिक का परित्याग तथा स्वाभाविक को ग्रहण करने की प्रेरणा पश्चिम की ही देन थी। भारतेन्दु ने अपने नाटकों में सार्वत्रिक अन्तर्द्वेषों से पूर्ण नायकों के चित्र रचे हैं, जिसका उद्देश्य नायक के चरित्र

को स्वाभाविक रूप और गति देना है। संस्कृत की परम्परा के अनुसार नायको में अलाकिक गुणों का समावेश किया जाता था, परन्तु इस प्रकार के चरित्र मानव न होकर देवस्वरूप हो जाते थे। पाश्चात्य नाटको में चरित्र अपनी समस्त दुर्बलताओं-सबलताओं के साथ दर्शको के सम्मुख आते हैं जो स्वाभाविकता का आभास देते हैं। राजा हरिश्चन्द्र की दानवीरता तथा उनके त्याग का प्रदर्शन मुख्य उद्देश्य है। नाय ही पाश्चात्य शैली के अनुसार उत्सुकता, मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के अनेक उद'हरण इस में है। यह नाटक अभिनेय है। मरघट के दृश्य में हरिश्चन्द्र के मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का सुन्दर चित्रण है। वातावरण-चित्रण दु खान्त नाटको जैसा है। अन्धकारमय रात्रि, श्मशान घाट की निर्जनता, घनघोर वर्षा के भयानक वातावरण में शैव्या का करण विलाप, हरिश्चन्द्र की आकुलता, बिजली की कौंध में शैव्या को पहचानना और कर्त्तव्य व भावना में गहरा सघर्ष, उसे अति मानवीय व स्वाभाविक बना देता है। 'हा वज्र हृदय, इतने पर भी तू क्यों नहीं फटता ? अरे नेत्रों ! अब और क्या देखना बाकी है कि तुम अब भी खुले हो ? इससे पूर्व कि किसी से सामना हो, प्राण-त्याग करना ही उत्तम बात है। (पेड़ के पाम जाकर फाँसी देने योग्य डाली खींचकर उसमें दुपट्टा बाँधता है) धैर्य ! मैंने अपने जान सब अञ्छा ही किया। (दुपट्टे की फाँसी गले में लगाना चाहता है कि एक साथ चौककर) गोविन्द ! गोविन्द ! यह मैंने क्या अधर्म, अनर्थ विचार। मला मुझ दात को अपने शरीर पर क्या अधिकार था कि मैंने प्राण-त्याग करना चाहा ? मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण से नायक का चरित्र अत्यन्त स्वाभाविक हो उठा है।

भारतेन्दु जी जीवन्त, विनोदी प्रकृति के कारण हास्य की भी रचना कर सके। संस्कृत साहित्य में प्रहसनो का अलग से विशेष अस्तित्व नहीं है। भारतेन्दु के प्रहसनो पर पश्चिम का प्रभाव स्पष्ट है। भारतेन्दु ने तत्कालीन समाज की अन्ध-विश्वास-अस्त कूप-मंजूकता, अज्ञान, ढोंग व सामाजिक बुराईयो, कुरीतियो को दूर करने की दृष्टि से तीखे व्यंग और हास्य की सृष्टि की है। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में मदिरापान व मास-भक्षण करने वालों पर तीव्र व्यंग किया गया है। 'हे ब्राह्मण लोगो ! तुम्हारे मुख में सरस्वती, हंस सहित वास करे, और उसकी पूँछ मुँह में न अटके। हे पुरोहित ! नित्य देवी के सामने बकरा मरवाया करो और प्रसाद खाया करो।' अन्धेर नगरी में शासन की अव्यवस्था तथा न्यायहीनता पर व्यंग किया है। 'विषस्य विषमौषधम्' तत्कालीन राज्य-व्यवस्था पर व्यंग है। इन प्रहसनो में अराजकता, घूस, पाखण्ड, कुव्यसन, आलस्य, विश्वासघात, घनलोलुप पंडितो और चरित्र-भ्रष्ट गोसाँइयो का चित्रण किया है।

नाटकों में सामाजिक यथार्थ चित्रण के विचार से भारतेन्दु की दृष्टि निम्नलिखित पंक्तियों में स्पष्ट है—'वर्तमान समय में इस काल के कवि तथा सामाजिक लोगों की रचि उम काल (प्राचीन) की अपेक्षा अनेकाश में विलक्षण है । इससे सम्प्रति, प्राचीनतम अत्रलम्बन करके नाटकीय दृश्य-काव्य लिखना युक्तिसंगत नहीं बोध होता' । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के अन्य नाटकों में भी हास्य के आकर्षण स्थल हैं । 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में मांस-मक्षण को धर्मानुकूल सिद्ध करने की प्रवृत्ति, बगाली के प्रलाप, यमपुरी के दृश्य, पुरोहित और चित्रगुप्त के वार्तालाप में हास्य की अवतारणा की गई है । 'अन्धेर नगरी' तो अपने काल का सर्वाधिक प्रशंसित प्रहसन था । बालकृष्ण भट्ट ने १८७७ ई० में 'जैसा काम वैसा परिणाम' नामक प्रहसन की रचना की, जिसमें वेश्यावृत्ति तथा नशेबाजी के दुष्परिणामों का चित्रण है । श्री देवकीनन्दन त्रिपाठी ने 'रक्षा-अधन' (१८७८ ई०) 'एक-एक के तीन-तीन', (१८७९ ई०) 'स्त्री-चरित्र', (१८७९ ई०) 'वेश्या-विलास', 'बैल छ. टकेको' तथा 'सैकडे में दस-दस', 'जय नारसिंह की' और 'कलजुगी जनेऊ' (१८८६ ई०) की रचना की । 'जय नारसिंह की' में ओम्हा, जादू-टोने का वर्णन है जिन पर निरक्षर जनता का अटूट विश्वास है । त्रिपाठी जी का स्थान व्यंग-रचना में सर्वश्रेष्ठ है । 'बूढ़े मुँह मुँहासे तथा लोग देखें तमासे' (१८८७ ई०) में राधाचरण गोस्वामी जी ने वृद्ध-विवाह एवं भक्तों की पोल खोजी है । 'तन, मन, धन, गोसाई जी के अर्पण' (१८९० ई०) में ढोंग पाखंड पर व्यंग है । 'मगतर्ग' और 'यमलोक-यात्रा' इनके दो अन्य प्रहसन हैं । लाल खड्गबहादुर मल्ल के 'भारत-भारत' में मध्यपान और मुकदमेबाजी के दोषों का वर्णन किया गया है । 'चौपट-चपेट' में किशोरीलाल गोस्वामी ने लम्पटों की दुर्दशा का चित्र खींचा है । देवकीनन्दन तिवारी ने 'कलजुगी-विवाह' (१८९२ ई०) में बाल-विवाह के अपव्यय तथा सामाजिक कुरीतियों पर व्यंग किए हैं । 'जैसे को तैसा' में गोपाल राम ने वृद्ध-विवाह के दुष्परिणामों का चित्रण किया है । विजयानन्द त्रिपाठी ने 'महा अन्धेर नगरी' तथा देवदत्त शर्मा ने 'अति अन्धेर नगरी' की रचना भारतेन्दु की अन्धेर नगरी के आधार पर की । पन्नालाल का 'हास्यार्णव' वधनेश मिश्रा का 'हास्य' राधाकान्त का 'देशी कुत्ता, विलायती बोल' और बलदेव मिश्र का 'लल्ला बाबू' आदि हैं ।

इन व ऐसे अन्य प्रहसनो का मुख्य उद्देश्य समाज-सुधार के आन्दोलनों को गति प्रदान करना था । प्राचीन रूढ़ियों व रीति-रिवाजों में सुधार की बहुत आवश्यकता थी प्रहसनों में से अधिकांश का स्तर बहुत ही निम्न कोटि का था ।

अश्लील हास्य को उत्पन्न करने की चेष्टा की गई। प्रहसनो के आकर्षण से जनता का ध्यान अपनी बुराइयों और कुरीतियों की ओर गया। इनके द्वारा विधवा-विवाह, मद्यपान, वृद्ध-विवाह, वेश्यागमन, माम्प्रदायिक भावना, छुआछून आदि पर कुठाराघात किया गया, जिसके फलस्वरूप राष्ट्रीय जागरण की ऐसी लहर आई जिससे जन-समाज के मानसनेत्र आलोकित हुए।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भारतीय नाट्यशैली तथा पाश्चात्य नाट्यशैलियों का समन्वय किया है। उन्होंने सस्कृत नाट्य-परम्परा का अनुमरण करते हुए भी उसकी जटिलता और नियम-बद्धता के स्थान पर स्वच्छन्दता को अपनाया। नाटको में दृश्य-विधान सरलता की ओर है। इस प्रकार मध्यम मार्ग का अनुमरण करके हिन्दी नाटको के लिये मार्ग प्रशस्त किया। भारतेन्दु के 'नाटक' नामक निबन्ध से यह स्पष्ट है कि उन्हें सस्कृत तथा पाश्चात्य दोनों नाट्यशैलियों का पूर्ण ज्ञान था। विषय तथा शैली दोनों ही दृष्टियों से उन्होंने पाश्चात्य नाटको के आदर्शों को ग्रहण किया। ट्रैजेडी के स्वरूप और उसकी स्थापना बंगाल के दुखान्त नाटको के माध्यम से हिन्दी क्षेत्र को प्रभावित कर चुकी थी। भारतेन्दु के 'विद्या-सुन्दर', 'नीलदेवी' दुखान्त नाटक है। इसी परम्परा में प्रथम दुखान्त नाटक है श्रीनिवासदास का 'रणधीर-प्रेममोहिनी'। तदुपरान्त 'कमल-मोहिनी', 'भगोत्री', 'लावण्यवती' और 'जयन्त' आदि की रचना हुई। 'भारत-दुर्दशा' पश्चिम के मॉरेलिटी नाटकों के आदर्श पर तथा 'भारत-जननी' में आपेरा का अनुकरण है।

भारतेन्दु काल के नाटककारों ने सस्कृत की परम्परा को यथावत पालन करने में शैथिल्य का परिचय दिया है। नान्दीपाठ भारतेन्दु के 'नीलदेवी', 'भारत-दुर्दशा', राधाकृष्ण दास के 'दुःखिनी बाला', 'सती-प्रताप', श्रीनिवासदास कृत 'रणधीर-प्रेम-मोहिनी' आदि में नहीं है। रस-निष्पत्ति का स्वरूप भी अल्प-सह्यक नाटको में ही उपलब्ध होता है। उसके स्थान पर कौतूहल व औत्सुक्य की ओर ध्यान दिया जाने लगा।

सस्कृत नाटकों के नायक आदर्श गुण-सम्पन्न थे। पाश्चात्य नाटको में नायक का चरित्र मानसिक संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व से पूर्ण रहता था। इसी आधार पर भारतीय दुखान्त नाटको में संघर्ष व मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण हुआ है। 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'नीलदेवी', 'महाराणा प्रताप' में इसके उदाहरण उपलब्ध होते हैं।

सस्कृत नाटकों के विषय धार्मिक, पौराणिक व आदर्शात्मक थे परन्तु पाश्चात्य नाटको के प्रभाव-स्वरूप सामाजिक कुरीतियों, पाखंडों तथा परम्पराओं के खण्डन और आलोचना की ओर ध्यान आकर्षित हुआ।

संस्कृत नाटको में अंक पाँच से दस तक नियमतः होते थे । भारतेन्दु-युग में चार अंक और पाँच अंक के नाटक भी लिखे गये । प्रहसनों में एकाधिक अंक व दृश्य रखे जाने लगे । अंक सम्बन्धी-नियम की अवहेलना सामान्य-सा लक्षण बन चुका था । अंग्रेजी 'सीन' का रूपान्तर गर्भांक के रूप में हुआ । नाटको में दृश्य-परिवर्तन शीघ्रता से होने लगे ।

इस प्रकार भारतेन्दु-युग के नाटककारों ने प्राचीन व नवीन शैलियों का समन्वित रूप अपनी रचना में ग्रहण किया । कुछ ने प्राचीन शैली का अधिक अनुकरण किया, कुछ ने नवीन को प्रमुखता दी । कुछ ने मिश्रित विधान ग्रहण किया । स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति प्रमुख रही । परिणामतः हिन्दी नाटकों की विकास-परम्परा में भारतेन्दु-युग अपनी समन्वयात्मक विशेषताओं के कारण विशेष महत्व-पूर्ण है । नवयुग की चेतना के प्रचार व प्रसार में साहित्य के क्षेत्र में नाटक की विधा अत्यन्त महत्वपूर्ण सहायक सिद्ध हुई ।

भारतेन्दुयुगीन नाटको पर पड़े इस प्रभाव को हम निष्कर्षतः अनेक क्षेत्रों में पाते हैं । वस्तुस्थिति यह है कि भारतेन्दु-युग में पाश्चात्य प्रभाव ने सभी धाराओं को नवीन शक्ति प्रदान की । प्रत्यक्ष रूप से उसे स्वीकार न करने के बाद भी परोक्ष रूप में जिस प्रकार पाश्चात्य नाटको में सामाजिक, बार्मिक, राजनीतिक सुधार की कामना से नाट्यरचना होती थी, हिन्दी में भी भारतेन्दु-युग में वैसे ही नाटको व प्रहसनों की सृष्टि होने लगी । विषय का विस्तार हुआ । प्रहसनों में व्यंग के समावेश से वस्तु का क्षेत्र विस्तृत हो गया । सुधारवादी भावनाओं से प्रेरणा पाकर इस युग के नाटककारों ने नवीन प्रेरणा दी । वस्तु-विन्यास, चरित्र, भाषा, वातावरण-सृष्टि और रचना प्रक्रिया पर पाश्चात्य नाटको के प्रभाव, युग की परिस्थिति और नवीनता की आकांक्षा से सम्बद्ध होकर प्रकट हुए । नाटको में दोहरी वस्तु, संघर्ष और दुःखान्त-सुखान्त मनोभावना का श्रीगणेश हुआ । समग्र रूप से यह नाट्य-विधा पर पाश्चात्य प्रभाव का ही परिचायक है ।

अध्याय : सात

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप

समाज-सन्दर्भ

नाटक की रचना के मूल में सामाजिकों से नाटककार के भाव या विचारों का तादात्म्य एक अप्रत्यक्ष प्रेरक तत्व है, यद्यपि नाट्य-शास्त्र के आचार्यों ने उसे पृथक् से कही स्वीकार नहीं किया है। साहित्य के अन्तर्गत नाटक ही एक ऐसी विद्या है जिसमें सामाजिकों का प्रत्यक्ष सन्दर्भ अपेक्षित है, उसके अभाव में नाटक पाठ्य-सामग्री बन कर रह जाते हैं। साहित्य अपने मूल में व्यक्ति और समाज के कलागत आदान-प्रदान की भाषागत अभिव्यक्ति है। इस दृष्टि से नाटकों में समाज-संदर्भ जितना प्रत्यक्ष और प्रभावी होगा, जन-मानस की रूचि नाटकों के प्रति उतनी ही तीव्र होगी। हिन्दी नाटक के प्रथम उत्थान-काल में भारतेन्दु और उनके समकालीन नाटककारों ने समाज के अज्ञान, अधकार को मिटाने और देशभक्ति की भावना जगाने में अपने नाटकों को साधन रूप में प्रयुक्त किया है और इस प्रकार साहित्य की सोद्देश्यता को नाटक का आधार माना गया है। आलोच्यकालीन नाटककारों की दृष्टि समाज-चित्रण के साथ शिक्षा देने की भी थी।^१ ऐसी स्थिति

१. दृष्टव्य : भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का मत, भारतेन्दु-ग्रंथावली निबन्ध, पृ० ७४०, 'आजकल की सम्यता के अनुसार नाटक-रचना में उद्देश्य फल उत्तम निकलना बहुत आवश्यक है। यह न होने से सम्य शिष्टगण ग्रंथ का तादृश आदर नहीं करते, अर्थात् नाटक पढ़ने व देखने से कोई शिक्षा मिले, जैसे सत्य हरिश्चन्द्र देखने से आर्यभट्टि की सत्य प्रतिभा, नीलदेवी से रेवतस्नेह

में सामाजिक जीवन का चित्रण यदि अतिरजनापूर्ण भी हुआ हो तो भी आश्चर्य की बात नहीं है। भारतेन्दु-युग के नाटकों में समाज की स्थिति को समस्याओं के रूप में प्रायः नाटककारों ने उठाया है, यद्यपि कुछ नाटककारों ने सामाजिक स्थिति को यथातथ्य रूप में ही ग्रहण कर, भरत-वाक्य के द्वारा स्वस्थ समाज की कामना की है। कतिपय विद्वानों का विचार है कि चूँकि साहित्यकार सामाजिक प्राणी है, इसलिए समाज की परिस्थितियों से अपने को विलग नहीं रख सकता है,^१ इस रूप में सामाजिक परिस्थितियों का चित्रण एक पृथक बात है, और सोद्देश्य रूप में समाज-चित्रण दूसरी बात। सामाजिक प्राणी होने के बाद भी साहित्यकार की प्रतीति जब तक समाजोन्मुखी नहीं होगी, उसकी रचनाओं में समाज-चित्रण अथवा राष्ट्रीय चेतना प्राप्त होना सम्भव नहीं है। इसी दृष्टि से भारतेन्दुयुगीन नाटककारों की दृष्टि समाजोन्मुखी है और अंग्रेजी राज्य की स्थापना के फलस्वरूप पारम्परिक समाज के पराभाव और नये सन्दर्भों की उपलब्धियों के मध्य सामाजिक चेतना के सांस्कृतिक अभ्युत्थान से सम्बद्ध है, जिसमें एक ओर अपने समाज की श्रेष्ठता को संसार के सामने प्रस्तुत करने और संसार की प्रगतिशील भौतिक समृद्धि को ग्रहण करने की प्रेरणा है, तो दूसरी ओर अर्धशिक्षित समाज को जाग्रत करने की भावना।

भारतेन्दुयुगीन नाट्य-साहित्य में सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना के लिए अप्रत्यक्ष रूप से वे सम्पूर्ण स्थितियाँ उत्तरदायी हैं, जिनके फलस्वरूप भारतीय समाज अपने उदात्त और विश्व-विश्रुत जीवन-दर्शन से हटकर मध्यकालीन हीन-

इत्यादि शिक्षा निकलती है। इस भयंदा की रक्षा के हेतु वर्तमान समय में स्वकीया नायिका तथा उत्तम गुण विनिष्ट नायक को अवलंबन करके नाटक लिखना योग्य है। यदि इसके विरुद्ध नायिका-नायक के चरित्र हों तो उसका परिणाम बुरा दिखलाना चाहिए। यथा नहुष नाटक में इन्द्राणी पर आसक्त होने से नहुष का नाश दिखलाया गया है; अर्थात् चाहे उत्तम नायिका-नायक के चरित्र की समाप्ति सुखमय दिखलाई जावे किंवा दुश्चरित्र पात्रों के चरित्र की समाप्ति कटकमय दिखलाई जाय, नाटक के परिणाम से दर्शक और मनुष्य कोई उत्तम शिक्षा अवश्य पावें।”

१. दृष्टव्य : भारतेन्दुयुगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य—डा० भानुदेव शुक्ल का मत, पृ० ३२१।

भाव और दासत्व का शिकार हुआ था। अंग्रेजों की दासता के पूर्व मुसलमानों की दासता की कहानी अधिक भयावह और क्रूर थी। अंग्रेजों ने इस स्थिति का मनो-वैज्ञानिक लाभ लेकर हिन्दुओं की धार्मिक मनोभावना पर प्रत्यक्ष रूप में हस्तक्षेप की नीति को नहीं अपनाया, किन्तु सामाजिक क्षेत्र व हीनत्व की भावना को संक्रात्मक रूप में फैलाने में सहयोग दिया। अंग्रेजी पढ़े-लिखे लोगो ने अपने अधकचरे ज्ञान और पश्चिमी सभ्यता के अनुकरण में अपने आचार-विचार, खानपान में स्वच्छन्दता को प्रश्रय दिया। प्राचीन धर्मग्रन्थों से उद्धरण देकर उन्होंने अपनी स्वच्छन्दता को प्रमाणित करने की चेष्टा की। समाज जिससे पहिचाना जाता है, वह मूल रूप में, उसके सामाजिको का आचार-व्यवहार ही है। भारतेन्दु ने अपने प्रहसन 'वैदिकी हिंसा-हिंसा न भवति' में समाज की इस स्थिति का चित्रण इस रूप में किया है—

'जो कुछ हो, मेरा तो कल्याण हो गया। अब इस धर्म के आगे जो सब धर्म हैं, तुच्छ हैं और जो मांस न खाय, वह तो हिन्दू नहीं जन्त है। वेद में सब स्थानों पर बलि देना लिखा है। ऐसा कौन सा यज्ञ है जो बिना बलिदान का है और ऐसा कौन देवता है जो मांस बिना ही प्रसन्न हो जाता है। और, जाने दीजिए, ऐसा कौन है जो मांस नहीं खाता? क्या छिपा के क्या खुले-खुले। अँगोछे में मांस और योगे में मद्य छिपाई जाती है। उस पर, जिन हिन्दुओं ने थोड़ी सी अंग्रेजी पढ़ी है या जिनके घर मुसलमानी स्त्री है उनकी तो कुछ बात ही नहीं, आजाद हैं।'^१

श्रालोच्यकालीन नाटको में जिस समाज का चित्रण हुआ है वह कर्मजाल में फँसे हुए ऐसे व्यक्तियों का चित्रण है, जो कहते कुछ हैं, करते कुछ हैं, जिनके जीवन में अपनी यथार्थ स्थिति के प्रति कोई जिज्ञासा नहीं है। वे 'महाराज सरकार अगरेज के राज्य' में 'स्टार ऑफ इंडिया' की पदवी प्राप्त कर अपनी प्रतिष्ठा बढ़ाने में लगे हैं।^२ भारत की मूल प्रकृति 'धर्म-वत्सल' मानी जाती रही है। ससार में जितनी सभ्यताएँ विकसित हुई हैं, उनमें धर्म के आधार पर मानवता के सहिष्णु भाव का व्यापक और व्यवहृत रूप भारतीय समाज में प्राप्त है, किन्तु श्रालोच्य-काल में सबसे अधिक विकृति नाटककारों ने धर्म में देखी। फलतः पात्रों के माध्यम से ऐसे चरित्रों की सृष्टि की गई, जिनकी वर्ग प्रतिनिधि के रूप में स्वीकार कर लेने पर, सम्पूर्ण समाज की स्थिति उभर कर सामने आ जाती है। भारतेन्दु के

१. भारतेन्दु ग्रन्थावली, पृ० ८२।

२. भारतेन्दु ग्रन्थावली, पृ० ८६।

‘चित्रगुप्त’ श्री गङ्गीदास पुरोहित के पवित्र चरित्र का आख्यान इस प्रकार करते हैं :—

‘महाराज, ये गुरु लोग हैं, इनके चरित्र कुछ न पूछिये, केवल दंभार्थ इनका तिलक-मुद्रा और केवल ठगने के अर्थ इनकी पूजा । कमी भक्ति से मूर्ति को दण्डवत् न किया होगा पर मंदिर में जो स्त्रियाँ आईं उनको सर्वदा तकते रहे । महाराज, इन्होंने अनेकों को कृतार्थ किया है । और समय तो मैं श्री रामचन्द्र जी का, श्री कृष्ण का दास हूँ पर जब स्त्री सामने आवे तो उससे कहेंगे मैं राम, तुम जानकी ; मैं कृष्ण तुम गोपी । और स्त्रियाँ भी ऐसी मूर्ख कि फिर भी इन लोगों के पास जाती है । हा ! महाराज, ऐसे पापी धर्म-बंचकों को आप किस नरक में भेजियेगा ?’

भारतेन्दु-युग के नाटककारों ने अनुवाद के माध्यम से या मौलिक लेखन के माध्यम से समाज की विकृतियों से मुक्ति की कामना की है । निश्चय ही उस समय का समाज अपनी आंतरिक अज्ञानता और अंध-विश्वास के कारण उन्नत सामाजिक मूल्यों से नीचे गिर गया था । दासता और धार्मिक कट्टरता के कारण केवल आत्म-रक्षा ही उसका लक्ष्य था । रूढ़ि और परम्परा को ही उसने अपना धर्म मान लिया था और दोगी काषायधारी उसके आदर्श थे । धर्म-भ्रष्टता से निवटने के लिए उसने बाल-विवाह जैसी मध्ययुगीन परम्परा को अपनी कुलीनता मान लिया था । सत्य उससे कौनों दूर था । कर्पूरमंजरी के अनुवाद में भरत-वाक्य में उद्देश्य स्पष्ट है :—

उन्नत चित हूँ आर्य परस्पर प्रीति बढ़ावै ।

कपट-नेह तजि सहज-सत्य व्यौहार चलावै ॥

भारतेन्दु का मतव्य स्पष्ट है ‘आर्यों में यवनों के ससर्ग से जो दोष आ गये हैं वे मिट जाँएँ और सभी आर्य-भाई भक्तिपथ का अनुसरण करें । उनका भक्त, वैष्णव-हृदय यवन-ससर्ग के कारण आर्यों का दुराचारमय जीवन देखकर विदीर्ण हो जाता है । अतएव वे बार-बार पाखंडियों के कलुषित जीवन और कुराचारी धर्माचार्यों के अपावन कृत्यों की ओर सकेत करते-चलते हैं’ ।^२

उन्नीसवीं शताब्दी भारतीय समाज के लिए संक्रमण का काल थी । शताब्दियों से चली आई विदेशी शासन-व्यवस्था में एक और परिवर्तन हुआ था ।

१. वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति—भा० ग्रं०, पृ० ६० ।

२. डा० दशरथ श्रोभा, हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास, पृ० १६७ ।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप / १४६

भारतेन्दुयुगीन नाटक

अंग्रेज शासकों ने छल, बल और व्यापारिक हथकण्डों से भारतवर्ष में अपना राज-काज आरम्भ किया था। कम्पनी सरकार और ब्रिटिश सरकार के मध्य एक विभाजक रेखा खींचकर, नई अंग्रेज सरकार कम्पनी की बुराइयों को शासन-व्यवस्था से दूर कर, अपना बर्चस्व जनमानस पर डालना चाह रही थी। दिग्भ्रमित भारतीय भौतिक चकाचौध और दण्ड-विधान की कट्टरता से उत्पन्न तथाकथित शान्ति के कारण पाश्चात्य रीति-नीति की ओर आकर्षित हो रहे थे। अंग्रेजी शिक्षा के द्वारा वे पाश्चात्य समाज के निकट पहुँच रहे थे। अपने यहाँ की रूढ़ि-परम्परा और छुआछूत की अपेक्षा विदेशियों की स्वच्छन्दता उन्हें प्रभावित करने लगी थी। जनता की इस मनोवृत्ति का भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने अनुभव किया और सांस्कृतिक विरासत के रूप में अपने पूर्वजों के आदर्शों को सामने रखकर हतोत्साहित भारतीय समाज में सामाजिक परिष्कार, धार्मिक जागरण और राजनीतिक स्वाधीनता के आन्दोलन की भूमिका का निर्वाह किया। आर्य समाज ने हिन्दी क्षेत्र में समाज के इस अंधविश्वास के विरुद्ध सुधार-आन्दोलन को प्रबलतर किया। दूसरी ओर पढ़े-लिखे वर्ग में सामाजिक रहन-सहन और शिक्षा-दीक्षा से अपने को शेष समाज से पृथक कर लेने की वृत्ति बलवती हुई।

प्राचीन संस्कृति के पोषक-समाज ने गौरक्षा के आन्दोलन के माध्यम से तर्कपूर्ण पद्धति अपना कर, सामाजिक संस्कारों को नवीन मार्ग दिखाया। यद्यपि आर्य समाज एक धार्मिक पुनरुत्थान की संस्था थी, तथापि उसने शिक्षा-दीक्षा, आचार-विचार और चिंतन-पद्धति के द्वारा सामाजिक जागरण को अपना मुख्य लक्ष्य बनाया। आलोच्यकालीन गौरक्षा विषयक नाटक इस बात के प्रमाण हैं। यहाँ पर यह तथ्य भी विचारणीय है कि इस युग के नाटककारों ने सामाजिक संकटों में सबसे अधिक नाटक विवाह की समस्या और गौरक्षा को लेकर ही लिखे।

सामाजिक समस्या के रूप में विवाह की समस्या आलोच्यकाल में एक ज्वलन्त समस्या थी। बाल-विवाह, अनमेल विवाह समाज के लिए अभिशाप थे। जीवन के किसी सन्दर्भ को समझे बिना केवल छोटे-छोटे लड़के-लड़कियों का विवाह ही मानो समाज को बनाये रखने का साधन था, जिसका नाटककारों ने प्रहसन के द्वारा उपहास ही नहीं किया, किन्तु उसकी निस्सारता को भी प्रतिपादित किया। धन के लालच में पुरोहित अनमेल विवाह कराते हैं, यह तथ्य नाटकों के द्वारा प्रकट किया गया। 'बाल-विवाह' नाटक में नौ वर्ष की कन्या एवं सात वर्ष के

१५० / भारतेन्दुयुगीन नाटको में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप ।

भारतेन्दुयुगीन नाटक

बालक का विवाह माँ-बाप का अज्ञान तो प्रकट करता ही है, पुरोहित की स्वार्थ-भावना का भी भडा-फोड करता है। दूसरे नाटक^१ में इसी प्रकार छ वर्ष का बालक और चौदह वर्ष की बालिका के अनमेल विवाह के फलस्वरूप दुराचरण की प्रवृत्ति और समाज-विकृति का संकेत है। श्री राधाकृष्णदास के प्रसिद्ध नाटक 'दुखिनी-बाला' में अल्पायु में विवाह के फलस्वरूप वैधव्य के कष्टों का उल्लेख है। विधवा-विवाह के विरोधी रूढ़िवादी पुरोहित, किस प्रकार समाज पर छाई हुई इस अज्ञान दशा को बढ़ावा दे कर, नवोत्थान के मार्ग में बाधक हैं, इसका संकेत उपर्युक्त नाटक में प्राप्त होता है। इसी प्रकार वृद्धावस्था में छोटी कन्या से विवाह,^२ अल्पायु में विवाह के कारण बाल-विधवा का कष्ट^३ आदि स्थितियों की ओर लेखको ने प्रकाश डाला है।

विवाहों में अपव्यय की ओर भी भारतेन्दु-युगीन नाटककारों की दृष्टि गई है। दावतो में अपने मालिकों को खुश करने के लिए किस प्रकार के आयोजन किये जाते थे। स्त्री हेय वस्तु थी, प्रदर्शन केवल अपनी स्थिति का ही होता था। वास्तव में ये सामाजिक व्यवहार मूल रूप में नारी-पुरुषों के असमान वय और अज्ञान के फलस्वरूप बड़े अटपटे मालूम पड़ते हैं। समाज में स्वतंत्रचेता मार्गदर्शकों के अभाव में केवल रूढ़ि और परम्परा ही प्रधान थी। पुरुष स्वतंत्र और अपनी इच्छा से चलने वाला था। 'स्त्री और पुरुष समान हैं और एक रथ के दो पहिए हैं' वाला आदर्श केवल किताबी था। पुरुष परस्त्रीगामी, मद्यप और समाज में प्रतिष्ठा का इच्छुक था। दूसरी ओर उसकी पत्नी इन सब दुर्गुणों के वाद भी उसे परमात्मा तुल्य मानती है। 'विवाहिता-विलाप'^४ में यह एक सामाजिक चुनौती है कि जिनके पति परस्त्रीगामी हैं, उन्हें यह भी पता है कि उनकी स्त्री पति के रहते किस प्रकार दुःख भोगती है। दूसरी नायिका^५ पति से भगडा करती है और उसे दस कुमार्ग से दूर करा देने में सफल होती है। श्री बालकृष्ण भट्ट के प्रहसन 'जैसा काम वैसा परिणाम' में वैश्यागामी को जो दुष्परिणाम भेलेने पड़ते हैं उनको नाटक के माध्यम से प्रकट किया गया है। नारी का स्थान, मध्ययुग की परम्पराओं के फलस्वरूप,

१. दृष्टव्य : पं० देवदत्त मिश्र कृत नाटक 'बाल्य-विवाह' ।

२. दृष्टव्य : कश्मला चरण कृत 'अद्भुत' नाटक ।

३. दृष्टव्य : तोताराम कृत 'विवाह-विडम्बना' ।

४. रचयिता श्री निह्नीलाल ।

५. दृष्टव्य : 'मे तुम्हारा हूँ' रचनाकार 'सतीशचन्द्र बोस' की नायिका 'कमला' ।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप / १५१
भारतेन्दुयुगीन नाटक

आर्य ललनाओ जैसा नहीं रहा। वह सबसे हीन, दुर्बल और पति के अधीन रहने वाली सामान्या ही चिचित्र की गयी है। शशिकला उपरोक्त नाटक के दूसरे अंक में नारी की सामाजिक स्थिति का चित्रण इस प्रकार करती है :-

‘हमारे नसीब में जो कुछ सुख बढ़ा होता तो क्या मेहरारू का जन्म पाती, नारी के जनम समान घिघौना जनम किसी का न होगी।’^१

समाज के इस यथार्थवादी रूप को सबसे पहिले भारतेन्दु-युगीन नाटकों में ही देखा गया, जिसमें सभी की दयनीय स्थिति, पुरुषों के स्वेच्छाचार, विवाह की रूढियों का पालन और इसके माध्यम से पुरोहितों का स्वार्थ आदि सामाजिक दुर्गुणों का चित्रण किया गया है। नाटककारों ने इस बात पर बल दिया है कि इनका कारण मूल में अशिक्षा और अंध विश्वास है। आर्य समाज के प्रभाव से विधवा-विवाह का एक सामाजिक मान्य-सस्कार के रूप में ग्रहण करने का आभास भी कहीं मिनता है। लीक तोड़ कर चलना समाज और लोगों का काम नहीं है। भारतेन्दुयुगीन समाज इस दृष्टि से समाज-भीरु ही ठहरता है, जिसके मूल में विवेकहीन स्थितियाँ और अज्ञान प्रमुख हैं। इस युग के नाटककारों ने समाज की इस महत्वपूर्ण राजनीति को प्रभावित करने की दृष्टि से दुहरे प्रयोग किये। एक ओर सामाजिक रूढियों के प्रति विद्रोह तो दूसरी ओर सुधारों का समर्थन।^२ प्रामीणों में अंध-विश्वास और रूढ़ि-आग्रह की प्रधानता थी। आलोच्यकालीन नाटकों में समाज के सभी स्तरों का परिचय मिल जाता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटक ‘अन्धेर नगरी’ में चने वाला, चूने वाला भी है तो अन्य नाटककारों की कृतियों में लम्पट, ढोंगी और चरित्र-विरत पात्र, आदर्श समाजसेवक आदि। समाज के सभी अंगों का चित्रण इस बात का प्रतीक है कि आलोच्यकालीन नाटककारों ने समाज-संदर्भ में अपने परिवेश के अनुरूप कलम चलाई थी। समाज के आदर्शोन्मुख ढाँचे में दुराचरण का उपहास और सदाचार की उच्चता को स्वीकार किया जाता है। लेखकों ने इस दृष्टि से धर्म अथवा मन से ऊपर उठकर समाज का चित्रण किया है। श्री राधाचरण गोस्वामी के नाटक ‘बूढ़े मुँह मुँहासे, लोग देखें तमासे’ में मुसलमान स्त्री मौला किसान की पत्नी छन्नों के सदाचार और लाल नारायणदास जैसे धनिक के दुराचरण को प्रकट कर, लेखक, मानवीय मूल्यों की प्रधानता को स्वीकार कर, सामाजिक जीवन में आस्था को प्रकट करता है। आलोच्यकालीन समाज धर्म-नीति का समाज

१. जैसा काम वैसा परिणाम (दृश्य २)—पं० बालकृष्ण भट्ट।

२. वृष्टध्य - पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी कृत जय नारासिंह की।

१५२ / भारतेन्दुयुगीन नाटको मे समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप ।

भारतेन्दुयुगीन नाटक

नहीं रह गया था । लेखकों ने उसे धर्म-नीति के आधार पर चलाने का आग्रह कर, सुधारने का प्रयत्न किया । वास्तव में इन नाटको का स्तर समाज-सुधार का स्तर है और इसी सन्दर्भ मे तत्कालीन समाज की स्थिति का आभास मिल जाता है ।

गोरक्षा पर लिखे गये नाटकों में एक और धार्मिक भावना का आग्रह और तर्क है तो दूसरी ओर कुछ नाटको में साम्प्रदायिक मनोवृत्ति से ऊपर उठकर एक सामान्य मानव-बोध का आग्रह । धर्म-निरपेक्षता के रूप में मुगल-महाराज अकबर के द्वारा गोरक्षा का समर्थन हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य का प्रतीक है ।^१ साथ ही शासक की न्यायप्रियता को सर्वोपरि मानकर, महारानी विक्टोरिया की प्रशंसा, गोरक्षा के प्रति विश्वास और आस्था की भावना की दृष्टि से नाटकों^२ की रचना की गई । समाज-सन्दर्भ में गोरक्षा का प्रश्न आलोच्यकाल में महत्वपूर्ण प्रश्न था, जिसकी ओर नाटककारो ने समुचित समाधान देने की चेष्टा की । इन नाटको के द्वारा जन-मानस की भावना को लोकव्यापी रूप प्रदान किया गया ।

जैसा कि ऊपर प्रकट किया गया है, आर्य समाज के प्रचार-प्रसार के साथ तत्कालीन समाज मे, सहज तर्कबुद्धि और मौलिक जागरण के आग्रह के फलस्वरूप, ऐसे नाटकों की रचना भी हुई जिसमें एक ओर अपने धर्म, मत का प्रचार^३ और दूसरी ओर समाज-विरोधी लम्पट और स्वार्थी व्यक्तियों का पर्दाफाश^४ किया गया । समाज में उल्लिखित मूर्ति-पूजा के विरोध मे भी नाटक-रचना की गई, यद्यपि आलोच्यकालीन समाज मध्य-युगीन धार्मिक भावना का प्रतिनिधि समाज था, और उसके लिए अपनी धार्मिक भावना ही प्रमुख थी, किन्तु इन नाटकों के अध्ययन से यह बात स्पष्ट होती है कि समाज के एक वर्ग मे चेतना का प्रादुर्भाव हो रहा था और चेतना के सन्देशवाहक भारतेन्दु-युग के ये नाटककार थे, जो भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नेतृत्व में नये समाज की रचना में प्रवृत्त थे ।

उर्दू, हिन्दी और अंग्रेजी के प्रश्न को लेकर भी कुछ नाटकों की रचना की गई । वास्तव मे भाषा हमारी अभिव्यक्ति का माध्यम होती है और कार्य-व्यापार मे उसके द्वारा समाज प्रगति करता है । आलोच्यकाल में सर्व सामान्य समाज की भाषा के प्रति आदर और राजकीय भाषा के प्रति केवल आवश्यकता के अनुसार

१. दृष्टव्य : काशी-निवासी पं० जगत नारायण कुल 'अकबर-गोरक्षा-न्याय' ।

२. दृष्टव्य : मुन्तूलाल गुप्त कृत 'सुरभी-संताप' ।

३. दृष्टव्य : खदकत शर्मा कृत 'आर्य-मत-मार्तण्ड' नाटक ।

४. दृष्टव्य

, मन्, मन् गुसाईंजी के अग्रह

अध्ययन की जिज्ञासा प्राप्त है। कुछ व्यक्ति अपनी भाषा को हेय समझकर दूसरी की भाषा को ग्रहण कर रहे थे, जिसकी निन्दा भी इन नाटकों का विषय है। भाषा जैसे प्रश्न को सामाजिकों के विचारार्थ रख कर नाटककारों ने तत्कालीन प्रवृत्ति का परिचय दिया है।

अंग्रेजी शासक या ब्रिटिश शासन के सुदृढ़ होने के साथ ही, तत्कालीन भारतीय समाज में अनेक समस्याओं का सूत्रपात हो गया था। शिक्षित समाज को कहीं काम नहीं मिल रहा था। सरकारी नौकरी की ओर उसकी दृष्टि थी। सेवा-वृत्ति के कारण वह अपनी प्रतिभा का विकास नहीं कर पा रहा था। इसके अतिरिक्त यूरोपीय लोगों को भारत-शासन में उच्च पद पर नौकरी मिलना आसान था। इस वैषम्य के कारण शिक्षित युवकों में निराशा की भावना थी।^१ जिन व्यक्तियों को नौकरी मिल भी जाती थी, वह इतने अल्प वेतन पर कि उन्हें ग्लानि होती थी। अधिकारियों के अपने अवीनस्थ कर्मचारियों के प्रति व्यवहार को चित्रित कर 'अधम नौकरी' जैसी कहावत को चरितार्थ की वृत्ति नाटककारों में व्याप्त थी, जिसमें एक ओर स्वकर्म, स्वमापा और स्वकार्य की भावना प्रधान थी तो दूसरी ओर आलोच्यकालीन समाज का निदर्शन। विदेशी शासन की नई रीति-नीति से कैसे भ्रष्टाचार पनप रहा था, इसका भी उल्लेख नाटकों में मिल जाता है। पं० बालकृष्ण मट्ट का नाटक 'रेल का विकट खेल' में घूस लेने वाले रेल-कर्मचारियों का चित्रण है। इसी प्रकार अन्य नाटकों में अनाचार, पुलिस के हथकण्डे, न्याय और घूस आदि समस्याओं को प्रस्तुत कर, तत्कालीन समाज की स्थिति को चित्रित किया गया है।^२ सरकारी दफ्तरो में उस समय चपरासियों के द्वारा रिश्वत के लिए एक शब्द प्रचलित था, जो उनका अधिकार था। वह शब्द था मामूली। 'मामूली' की माँग-पूर्ति बिना कोई काम संभव नहीं था।

राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप जितने मुखर रूप में प्रकट हुआ है, उसे देखकर यह निष्कर्ष निकालना सहज ही है कि राष्ट्रीय आन्दोलन की भूमिका के रूप में भारतेन्दु और उनके समकालीन नाटककारों के विचार-अपने मौलिक अधिकारों के प्रति आग्रह और स्वशासन का गौरव जैसी भावना — उनके

१. दृष्टव्य : काशीनाथ खत्री कृत 'शाम-पाठशाला' और 'निकृष्ट नौकरी' ग्रहणतः।
२. दृष्टव्य : गोपाल राय कृत नाटक 'वेशदशा'।

१५४ / भारतेन्दुयुगीन नाटको मे समाज-सुन्दर और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप ।

भारतेन्दुयुगीन नाटक

राष्ट्रीय बोध के परिणाम-स्वरूप ही थी । यदि यह कहा जावे कि समाज-चेतना मे भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के ही प्रभावोत्पत्ति से यह मण्डल प्रभावित है तो अनुचित न होगा । इतिहास के गौरवशाली पृष्ठों को नाटक का विषय बनाकर, राष्ट्रीय जागरण का सूत्रपात उन्होंने ही किया । शुद्ध साहित्यिक व्यक्तित्व और वैष्णव भतावलम्बी भारतेन्दु भी राष्ट्रीय चेतना के उन्नायकों में से एक थे, जिन्होंने अंग्रेजी राज्य के गुणों की प्रशंसा और उसके दुर्गुणों पर कस कर प्रहार किया है । तथापि यह बात स्पष्ट होना चाहिए कि राष्ट्रीय चेतना और राष्ट्रीय आन्दोलन एक ही बात नहीं है । राष्ट्रीय चेतना वह मूल स्थिति है जिसके बल पर कोई भी राष्ट्रीय आन्दोलन अग्रसर होता है । फिर जिस परिवार में भारतेन्दु का जन्म हुआ, वह अपने पूर्वजों के काल से ही एक राज-भक्त परिवार था । पिता, बाबू गोपालचन्द्र, सरकार के कृपापात्र और विश्वासपात्र दोनों ही थे ।^१ सन् १८५७ के विद्रोह में बनारस की रेजीडेन्सी का बहुत-सा सामान भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के पिता के पास सुरक्षित रखा गया था । यह तथ्य इस बात को प्रकट करता है कि किस प्रकार भाषा के माध्यम से साहित्य के सदस्य द्वारा उस राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप स्थिर किया गया होगा, जिसके परिणाम-स्वरूप हिन्दी भाषी क्षेत्र भागें चल कर स्वदेशी आन्दोलन और स्वराज्य का साधन बन सका । भारतेन्दु का जन्म और लालन-पालन जिस दरबारी संस्कृति मे हुआ था, उसमे राजभक्ति स्वाभाविक परिणाम थी, किन्तु राजभक्ति के साथ देश-दशा का चित्रण उनकी देशवत्सलता का प्रतीक है, जो राष्ट्रीय चेतना के रूप मे उनके नाटको में मिलता है । 'भारत-दुर्दशा' और 'अधेर नगरी' इन दो नाटकों मे भारतेन्दु ने देश की दयनीय दशा का वर्णन किया है । प्रकट है कि इन नाटकों की सूचना का उद्देश्य राष्ट्रीय चेतना और जन-जागरण है । देश की स्थिति को देखकर किस सहृदय व्यक्ति का हृदय द्रवित न होगा, यदि वास्तव में उसमे अपने देश के प्रति प्रेम है । प्रत्येक क्रांतिकारी की आत्मा अपने यथार्थ के प्रति अवसादपूर्ण और परिवर्तन का सदेश देती है । भारतेन्दु इस दृष्टि से जागरूक चेतना के प्रतिपक्षी हैं । अधानुकरण उनकी वृत्ति नहीं है । 'विषस्य विषमौषधम्' नाटक में गायकवाड महाराज के राज्यच्युत होने की घटना के आधार पर शासन मे कुप्रबन्ध की मर्त्सना तथा ब्रिटिश शासन द्वारा इस कार्य के लिए बघाई को देखकर कुछ समीक्षकों ने भारतेन्दु की राष्ट्रीय भावना के प्रति आशंका व्यक्त की है ।^२

१. दृष्टव्य : डा० रामविलास शर्मा की पुस्तक, भारतेन्दु युग, पृ० ६ ।

२. दृष्टव्य : भारतेन्दु नाटकावली, बाबू श्यामसुन्दरदास ।

भारतेन्दुयुगीन नाटक में समाज सद्म और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप । १५५
भारतेन्दुयुगीन नाटक

किन्तु समीक्षकों का यह मत स्वीकार नहीं किया जा सकता। लेखक ने स्वयं इस तथ्य को स्वीकार किया है कि विष की औषधि विष ही है। देशी राजाओं के अत्याचारों और अनैतिक कार्यों रूपी विष के लिए अंग्रेजी राज्य जैसा विष ही औषधि है।^१ तत्कालीन राजनैतिक स्थिति की चर्चा एवं सरकार की स्थिति पर निम्नलिखित कथन दृष्टव्य है :—

‘इनका राज गया तो क्या आश्चर्य है ? यह बात कुछ आज ही थोड़े हुई, सनातन से चली आई है। और, फिर, राजनीति की रक्षा भी तो इसी से होती है। पर सरकार, ऐसे ही, सारे भारतवर्ष की प्रजा का ध्यान नहीं रखती। रामपुर में दुरन्त यवन हिन्दुओं को इतना दुःख देते हैं। पूजा नहीं करने देते, शख नहीं बजता, पर सरकार इस बात की पुकार नहीं सुनती।’ (भा० ग्रं०, पृ० ३६०)

राज्य-प्रबन्ध की कुशलता और शोषण दोनों एक साथ नहीं चल सकते। अंग्रेजों ने आर्थिक शोषण में अपने को किसी से पीछे नहीं रखा।

‘भारत-दुर्दशा’ नाटक प्रतीकात्मक शैली का नाटक है। भारत के मानवीकरण के रूप में उसका चित्र उसकी वास्तविक स्थिति का परिचायक है। ‘फटे वस्त्र लपेटे हुए भारत, खुले अग वाली निर्लज्जता, लडकी के वेश में आशा, आधा क्रिस्तानी और आधा मुसलमानी वेशधारी भारत-दुर्देव, मत्यानाश फौजदार, रोग, आलस्य, मदिरा, अधकार आदि का मानवीकरण देश-दशा का ही वर्णन है। भारत-भाग्य कैसे उपहास का कारण है ! अपने जीवन में किसी भी आशा का अभाव पाकर भारत-भाग्य अपनी छाती में कटार मोक लेता है और इस प्रकार नाटक की परिणति दुःखान्त होती है। राष्ट्रीय जीवन के इस नैराश्यपूर्ण अन्त को समालोचकगण भारतीदय के विपरीत मानते हैं।^२ किन्तु अपनी वास्तविक स्थिति से परिचित हुए बिना देश में जागरण कैसे सम्भव हो सकता है ? ये ही तो सब हमारे देश के प्रच्छन्न शत्रु हैं, बाहरी शत्रु इसी लिए हम पर हावी हैं कि हम आंतरिक शत्रुओं को नहीं जानते।

१. दृष्टव्य : डा० दशरथ ओझा का मत—(भारतेन्दु) वे ऐसे दुराग्रही नहीं, जो स्वदेशाभिमान के जोश में अपनी दुर्बलताओं पर भी आवरण डाल दें। हाँ, अपने देश की साधारण दुर्बलताओं को छिपाना अनुचित तो नहीं है, किन्तु जहाँ वे हृद से बढ़ जावे, वहाँ उनका उद्घाटन होना श्रेयस्कर ही होता है। हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास, पृ० १६८।

२ भा० नाटक कवी पृ० ६६।

१५६ / भारतेन्दुयुगीन नाटको मे समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप ।

भारतेन्दुयुगीन नाटक

इस नाटक में एक स्थल पर एक बंगाली पात्र ने उग्र राष्ट्रीयता की ओर भी संकेत किया है :—

‘हमारा देश में भारत उद्धार नामक नाटक बना है । उसमें अंगरेजो को निकाल देने का जो उपाय लिखा, सोई हम लोग दुर्दैव के वास्ते काहे न अवलंबन करें । ओ लिखता पाँच जन बंगाली मिलके अंग्रेजों को निकाल देगा । उसमे एक तो पिशान लेकर स्वेज का नहर पाट देगा । दूसरा बाँस काट-काट कर पिवरी नामक जल-यंत्र-विशेष बनावेगा । तीसरा उस जल-यंत्र से अंग्रेजों की आँख मे घूर और पानी डालेगा’ ।^१

राष्ट्रीय चेतना का लक्ष्य है स्वतंत्रता अर्थात् पराधीनता से मुक्ति । उसके लिए जन-जागरण का साधन तभी सम्भव है जब जन वास्तविक रूप में अपनी स्थिति से परिचित हों । ‘अधेर नगरी’ नाटक मे तत्कालीन शासन-व्यवस्था पर तीव्र व्यंग किया गया है । ‘टैक्स’ लगाकर जनता का शोषण किया जाता है ।

‘घूरन हाकिम सब जो खाते, सब पर दूना टिकस लगाते ।^२

घूरन साहेब लोग जो खाता सारा हिन्द हजम कर जाता ।’

अधेर नगरी का अंतिम कथन दृष्टव्य है :—

गुरु—जहाँ न धर्म, न बुद्धि, नहि नीति न सुजन-समाज ।

ते ऐसहि आपुहि नसै जैसे चौपट राज ॥^३

भारतेन्दु की राष्ट्रीय चेतना का स्वर प्रच्छन्न आदर्शवादी कहा जा सकता है । माग्य के भरोसे बैठे रहने वाला समाज कैसे आदर्श राष्ट्र का निर्माण कर सकता है, उनके लिए नाटक का प्रयोग वैसा ही साधन है । उन्होंने अपने एक पात्र के मुख से कहलाया है—‘सब लोग मिलकर, एक चित्त हो, विद्या की उन्नति करो, कला सीखो, जिससे वास्तविक कुछ उन्नति हो । क्रमशः सब कुछ हो जावेगा’ ।^४ अंग्रेजों के सम्पर्क में आकर, उनकी स्त्रियों की निर्भीकता देखकर ही मानो ‘नीलदेवी’ नाटक की सृष्टि की गई । समर्पण मे लेखक ने लिखा है :—

‘जिस भाँति अंग्रेजी स्त्रियाँ सावधान होती है, पढ़ी-लिखी होती हैं, घर का काम-काज सन्हालती है... उसी भाँति हमारी गृह-देवियाँ भी वर्तमान हीनावस्था का

१. भा० प्र०, पृ० ४८८ ।

२. भा० प्र०, पृ० ६६१ ।

३. भा० प्र०, पृ० ६७५ ।

४. भा० प्र०, पृ० ४८८ ।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप / १५७
भारतेन्दुयुगीन नाटक

उल्लंघन करके कुछ उन्नति प्राप्त करें।^१

प्रकट है कि समाज-सुधार और राष्ट्रीय चेतना, धर्मनीति और राजनीति भारतेन्दु की दृष्टि में एक दूसरे की पूरक स्थितियाँ हैं। इसके लिए हमें अपने प्राचीन गौरवशाली इतिहास की ओर दृष्टि डालनी होगी। भारतेन्दु-युग में ऐतिहासिक नाटकों के द्वारा जनमानस के मनोबल को सुदृढ़ करने का सकल्य लेकर ही नाटककारों ने उसकी सृष्टि की है। 'महाराणा प्रतापसिंह', 'महारानी पद्मावती', 'अमरसिंह राठौर' आदि नाटक राष्ट्रीय जीवन के वीरदर्प के प्रतिनिधि नाटक हैं। इस संदर्भ में डा० दशरथ ओझा का निम्नलिखित कथन विचारणीय है :—

'स्वतंत्रता की वेदी पर परिवार सहित हँसते-हँसते बलिदान होनेवाला प्रताप, धीरता, वीरता, क्षमाशीलता और दृढ़ता का मानो आदर्श देवता है। मन्त्री मामाशाह का, संचित धन द्वारा राष्ट्र-हित में योग देनेवाला जीवन, धनी-मानी अधिकारियों को त्याग की प्रेरणा देता हुआ आदर्श मन्त्रित्व का रूप खड़ा कर देता है।^२

प० बालकृष्ण मट्ट कृत 'वेणु-संहार' में, (यद्यपि पौराणिक कथा पर उसकी रचना हुई है), लेखक ने उन्नीसवीं शताब्दी की राजनीतिक स्थिति का चित्रण किया है। मले ही वह एक दोष हो, किन्तु राजनैतिक जीवन से नाटककार कितने प्रभावित थे, इसका यह एक उदाहरण माना जा सकता है।

भारतेन्दुयुगीन नाटककारों में तीन प्रकार के लेखक राष्ट्रीय चेतना के सन्दर्भ में स्मरणीय हैं। एक वे जिन्होंने स्थिति को समझा और समाजदशा और देशदशा वर्णन कर, राष्ट्रीय उत्थान की भूमिका प्रदान की। ऊपर उन्हीं लेखकों के सम्बन्ध में विचार किया गया है। दूसरे प्रकार के लेखक वे हैं जिन्होंने अंग्रेजों की व्यवस्था और भौतिक उपलब्धि को देखकर उस राज्य की प्रशंसा की; जिनमें 'रामलीला-विजय' के नाटककार वैद्य बलदेव प्रसाद, 'विज्ञान-विभाकर' के नाटककार जानी विहारीलाल, 'भारत-सौभाग्य' के रचयिता प० अबिकादत्त व्यास आदि हैं। वास्तव में 'अंग्रेज राज मुख साज सजे सब भारी' वाली युक्ति के लक्ष्यार्थ की ओर ध्यान न देकर, जिन्होंने स्थिति चित्रण से संतोष किया, ऐसे नाटककारों ने अंग्रेजी शासन की अच्छाइयों को स्वीकार किया। इस स्वीकृति के बाद भी राष्ट्र की उन्नति

१. भा० प्र०, पृ० ५१६।

२. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० १६४।

भारतेन्दुयुगीन नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप / १५६
भारतेन्दुयुगीन नाटक

राष्ट्रीयता की भावना के विकास के सूत्र मुखर होने लगे थे। साम्प्रदायिक विद्वेष से हटकर साम्प्रदायिक सद्भाव-वृत्ति ही रचनकों में सर्वत्र झलकती है। अपने व्यापक परिवेश के कारण और हिन्दी के देशव्यापी रूप के कारण हिन्दी क्षेत्र की राष्ट्रीय चेतना और समाज-सुधार की भावना क्षेत्रीय न होकर सम्पूर्ण देश का प्रतिनिधित्व करती है, यद्यपि सम्पूर्ण भारत का चित्र इन नाटकों में योजना उपयुक्त न होगा। भावना की दृष्टि से प्राचीन भारतीय भाषाओं से अनुवाद एवं अन्य प्राचीन भाषाओं से अनुवाद इस बात का प्रतीक है कि आलोच्यकाल में एक सार्व-जनीन राष्ट्रीयता का उदय हो रहा था, जिसके सूत्र धार्मिक, सामाजिक और राजनीतिक क्रिया-कलापों में खोजे जा सकते हैं। प्रथम उत्थान-काल के नाटककारों का निकट सम्बंध बंगला के नाटककारों से था, किन्तु भारतेन्दु ने अपने नाटकों में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना को कला के माध्यम से ग्रहण कर, एक ऐसा मार्ग प्रशस्त किया जो अन्यत्र देखने में नहीं आता। प्रतिकूल परिस्थितियों में भारतेन्दु और उनके सहयोगी प्रतिनिधि नाटककारों ने देश-भक्ति और समाज-सुधार को अपना लक्ष्य बनाकर एक ऐसा वातावरण तैयार किया जिसे देखकर आश्चर्य होना स्वाभाविक है।

आलोच्यकालीन नाटकों में सुधार-आन्दोलन का अपना विशेष लक्ष्य स्पष्ट परिलक्षित होता है। बंगाल के सुधार-आन्दोलन या गुजरात से चले सुधार-आन्दोलनों को अपने परिवेश में ग्रहण कर, लेखकों ने उन्हीं समस्याओं को नाट्य विषय के अन्तर्गत चुना जो तत्कालीन आवश्यकता थी। इसे अनुकरण नहीं कहा जा सकता है। स्वदेश की समान समस्याओं में एक से ही विचारों वाले व्यक्ति एक हेतु लेकर एक-सी रचनाएँ कर सकते हैं, किन्तु जिन विचारों को ग्रहण करने से समाज-हित होता है, उन्हें लेखकों ने हमरी भाषा से लेकर भी स्वीकार किया है। इसी प्रकार भारतेन्दुयुगीन नाटकों का स्वर धार्मिक पृष्ठभूमि के कारण मुस्लिम अत्याचारों का विरोधी रहा है। मुस्लिम रीति-नीति की भी इन्होंने अस्वीकार की है, किन्तु मुसलमान जाति के प्रति कहीं विद्वेष का भाव दृष्टिगत नहीं होता। वास्तव में हमारी जातीय और राष्ट्रीय सस्कृति की यही उपलब्धि हमारी विशेषता है। तीव्रतम रूप में चलने वाले धार्मिक और सामाजिक आन्दोलन, जिनमें आर्य समाज प्रमुख था, उसके प्रचार-प्रसार में भी साम्प्रदायिक विद्वेष का कहीं कोई आभास नहीं मिलता। हिन्दी नाटककारों ने मुस्लिम पात्रों के प्रति भी उसी प्रकार की दृष्टि अपनाई है जो हिन्दू पात्रों के प्रति। एक आदर्श और सच्चरित्र व्यक्ति, स्त्री या

१६० / भारतेन्दुयुगीन नाटको मे समाज सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप ।

भारतेन्दुयुगीन नाटक

पृष्ठ, मुसलमान भी हो सकता है और हिन्दू भी । इसी प्रकार एक आक्रमणकारी हिन्दू, मुसलमान या ईसाई भी हो सकता है, जिसका वर्णन उन्होने दूसरे प्रकार से किया है । यह सम्भवतः उस व्यापक दृष्टि का परिणाम है, जो उदारचेला मनीषियों ने, अपने साहित्य के माध्यम से, उस काल में प्रदान की थी । वास्तव में आलोच्यकाल के नाटककार दुर्गुणों के विद्वेषी थे, जाति के नहीं । इस भावना के कारण आगे जब राष्ट्रीय आन्दोलनो का स्तर मुखर हुआ, तब इसी भाव की उद्घोषणा बाद के राजनेताओ ने की । भारतेन्दु-युग में इस प्रकार राजनैतिक चेतना से युक्त राष्ट्रीयता के आन्दोलन नहीं मिलते । वास्तव में वह युग सांस्कृतिक मूल्यों के पुनरुत्थान का युग था और पराधीनता के कष्टों से दुखी भारतवासी उससे मुक्ति की कामना करने लगे थे । पहले तो पिछड़ी हुई भारतीय जाति के उत्थान का प्रश्न सर्वोपरि था, बाद में वही राष्ट्रव्यापी आन्दोलन बन गया ।

भारतेन्दुयुगीन नाटको में समाज का सन्दर्भ सम्पूर्ण रूप में प्राप्य है; वर्म-भेद, अथवा किसी विशिष्ट सन्दर्भ में नाटकों को नहीं देखा जा सकता । नाटको के स्तर में कहीं कोई असमानता नहीं है । सामाजिक और राष्ट्रीय समस्याओ पर मध्यमवर्गीय भारतीय समाज की दृष्टि से ही विचार प्राप्त होते हैं । वास्तव में अपने काल में उनमें यथार्थ चित्रण हुआ है और केवल इतना ही नहीं, वे समस्याएँ सम्पूर्ण देश की समस्याएँ हैं, उनके विषय प्रत्येक प्रांत में समान रूप से प्राप्त हैं । हिन्दी के नाटककारों ने उसे सर्वजनीन रूप में ही प्रस्तुत किया है, जो आलोच्यकालीन नाटको का इस दृष्टि से एक वैशिष्ट्य ही है । सभी नाटककार यद्यपि एक ही मानसिक स्तर के नहीं हैं, तथापि अपनी सीमाओ में उनके प्रयत्न एक समान उद्देश्य से सम्बद्ध हैं ।

संक्षेप में समाज-सन्दर्भ और राष्ट्रीय चेतना की दृष्टि से उपर्युक्त विवेचन आलोच्यकालीन नाटको की वैचारिक पृष्ठभूमि को प्रस्तुत करने के लिये किया गया है । मूल रचनाओ में व्याप्त सहज और व्यापक दृष्टि, निखर आत्माभिव्यक्ति और उल्लासमय व्यंग-विनोद वाले इन नाटककारों की रचनाएँ इस दृष्टि से अत्यंत सशक्त व उपयोगी हैं ।

अध्याय : आठ

आलोच्यकालीन अनूदित नाटक

भारतेन्दु-युग में मौलिक नाटकों के साथ-साथ अनूदित नाटकों की रचना भी समानरूप में होती रही, यद्यपि भाषा में नाटकों के अनुवाद की परम्परा पूर्व से प्रचलित थी। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपनी नाट्य-रचना का प्रारम्भ बँगला के 'विद्या-सुन्दर' नाटक के रूपान्तरण से किया। डा० दशरथ श्रोभा के मतानुसार हिन्दी भाषा में अन्य भाषाओं के अनुवाद-रूप नाटक लिखने की प्रेरणा राजा लक्ष्मणसिंह में प्रथमवार फलवती हुई। सवत् १९१८ वि० में राजा साहब ने खड़ी बोली में 'शकुन्तला नाटक' का प्रथम गद्यमय अनुवाद किया।^१ अनुवाद की प्रेरणा भाव विषयक साम्य और उद्देश्य-समानता के फलस्वरूप जन्मती है। आलोच्यकाल के अनुवादित नाटकों में संस्कृत से अनुवादित नाटकों की परम्परा के साथ बंगाली और अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद भी प्राप्त हैं, जिनसे रुचि-वैशिष्ट्य का परिचय सहज ही प्राप्त हो जाता है। इनके अतिरिक्त एक अनूदित नाटक मराठी से तथा एक उर्दू से प्राप्त है।^२ प्रमुख रूप से आलोच्यकालीन अनूदित नाटकों को तीन उत्सो से प्राप्त माना जा सकता है—(१) संस्कृत मूल (२) बँगला मूल (३) अंग्रेजी मूल। हिन्दी नाटक के इस प्रथम उत्थान-काल में यह संयोग अनायास नहीं माना जा सकता। अनुवाद के प्रति रुचि होने के बाद भी मौलिकता के प्रति आग्रह आलोच्यकालीन नाटकों की एक विशेषता है। संस्कृत, बँगला और अंग्रेजी नाट्य-विद्याओं से, अल्प रूप में ही क्यों न हो, परिचित होने के बाद भी इन नाटककारों

१ हिन्दी नाटक - उद्भव और विकास, पृ० २०४।

२ मराठी मन्वेव कृत सुलोचना सती' (१८९३ ई०)।

की रचनाओं में अधानुकरण की वृत्ति नहीं पाई जाती। फलतः कुछ नाटक मूल नाटक के अनुवाद हैं तो कुछ रूपान्तरित, जिनमें नाटककार ने अपनी कल्पना का भी उपयोग किया है। वास्तव में भारतेन्दु-युग हिन्दी साहित्य में प्राचीन और नवीन के समन्वय का युग है। भारतेन्दु-पूर्व नाटककार केवल अनुवाद और संस्कृत नाट्य-परम्परा या लोकधर्मी नाट्य-परम्परा से परिचित थे तथा उसके माध्यम से नवीनता ले आना उनकी सीमा से परे था। आलोच्यकालीन नाटककार प्राचीन और नवीन का समन्वय कर नवीनता की सम्भावनाओं को विकसित करने का अवसर दे सके थे। इस सम्पूर्ण प्रक्रिया में हिन्दीतर भाषाओं के नाटकों से अनुवाद-कार्य ने बहुत ही महत्वपूर्ण भूमिका प्रदान की है। संस्कृत तथा बँगला के नाटकों के माध्यम से अपने सस्कार और अपनी सस्कृति को ग्रहण कर, अंग्रेजी नाटक के माध्यम से परिवर्तित परिस्थितियों को हृदयगम कर, आलोच्यकालीन नाटककारों ने जिस नाट्य-शिल्प को जन्म दिया, वह अपने युग की एक समर्थ विद्या सिद्ध हुई।

उपर्युक्त सन्दर्भ में आलोच्यकालीन अनूदित नाटकों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है :—

खड़ी-बोली-पूर्व अनूदित नाटक

भारतेन्दु-युग के पूर्व कतिपय संस्कृत के नाटकों के अनुवाद भी मिले हैं। ग्यारहवीं शताब्दी की रचना कृष्ण मिश्र कृत 'प्रबोध-चन्द्रोदय' का एक अनुवाद १६४३ ई० में महाराज जसवन्तसिंह ने किया। इसके पश्चात् इसी रचना का अन्य व्यक्तियों द्वारा भी अनुवाद किया गया। अनाथदास, (१६७० ई० के लगभग), सूरति मिश्र (लगभग १७४३ ई०), प्रभृति महानुभावों ने इसका अनुवाद किया है। सन् १६७० ई० में कालिदास कृत 'अभिज्ञान-शाकुन्तल' का एक अनुवाद "शकुन्तला नाटक" के नाम से नेवाज्ज कवि ने किया। इसी प्रकार सोमनाथ ने "माधव-विनोद" नामक नाटक का अनुवाद किया।

पारसी रगमन्त्र के लिए अंग्रेजी और संस्कृत के नाटकों का उर्दू-मिश्रित भाषा में अनुवाद भी नाटक-कम्पनियों द्वारा किया जाता था। इन अनुवादों में कालिदास तथा शैक्सपियर के नाटकों को भी लिया जाता था, किन्तु आज उनका विवरण प्राप्त नहीं है। इन अनुवादों का साहित्यिक दृष्टि से कोई महत्व सम्भवतः नहीं था। ऐसी स्थिति में भारतेन्दु-युग के पूर्व हिन्दी नाट्य-साहित्य में अनुवाद की दृष्टि से सफल रचनाएँ प्रायः नहीं के बराबर थीं। भारतेन्दु-युग के नाटककारों ने

हिन्दी में अनुवादित नाट्य-साहित्य की ऐसी परम्परा प्रारम्भ की, जिनसे विचार और भाषा दोनों ही क्षेत्रों में अभाव की पूर्ति हो सकी तथा अनुवाद के वातायन से भारतीय नाट्य-साहित्य का एक सर्व-सामान्य रूप हिन्दी क्षेत्र के दर्शकों के सम्मुख प्रस्तुत हो सका। यहाँ पर एक प्रश्न विचारणीय है। सस्कृत और अंग्रेजी नाटकों का अनुवाद एक ही रुचि के साथ किस प्रकार इस युग के नाटककार कर सके? सस्कृत नाट्य-साहित्य समृद्ध था किन्तु अंग्रेजी भाषा के अध्ययन-अध्यापन और शासकीय संरक्षण के फलस्वरूप उसका अभिनय जिस तीव्रता से हो रहा था, उसके फलस्वरूप अंग्रेजी नाटकों का अनुवाद भी उसी रूप में किया गया; यद्यपि दोनों ही भाषा के नाटकों में आदर्शवादी कथानक, सभ्रात नायक-नायिका, काव्यत्व और सौन्दर्य-बोध का आग्रह प्राप्त है। सस्कृत और अंग्रेजी नाटकों में अतिमानवीय घटनाएँ और दैवी मनस्थितियों के चित्रण के प्रति आग्रह था, जो आलोच्यकालीन नाटककारों की मनोवृत्ति से मेल खाता था। सस्कृत के नाटकों के विदूषक तथा शैक्सपियर के नाटकों के जेस्टर एक ही कोटि के पात्र हैं, जो हास्य-योजना में सहयोगी होते थे। रुचि की एक समानता के फलस्वरूप रचनाकारों और दर्शकों की मिलीजुली अभिव्यक्ति सस्कृत तथा अंग्रेजी नाटकों में खोजी जा सकती थी। इसीलिए दोनों भाषाओं से अनुवाद किये गये। बँगला भाषा से अनुवाद का कारण तो स्वयं भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में इस प्रकार किया है:—

“यद्यपि हिन्दी भाषा में दस-बीस नाटक बन गये हैं, किन्तु हम यही कहेंगे कि अभी इस भाषा में नाटकों का बहुत ही अभाव है। आशा है कि काल की क्रमोन्नति के साथ ग्रंथ भी बनते जायेंगे और अपनी संपत्तिशालिनी, ज्ञान-वृद्धा बड़ी बहिन बग भाषा के अक्षय रत्न-भांडागार की सहायता से हिन्दी भाषा बड़ी उन्नति करे।”^१

वस्तुस्थिति यह है कि आधुनिक संदर्भों में भारतवर्ष में नाटकों का सर्व-प्रथम विकास बंगाल में हुआ है। बँगला भाषा में सस्कृत के नाटकों का अनुवाद साहित्यिक शैली पर हो चुका था। साथ ही पाश्चात्य शैली की यथार्थवादी परम्परा में भी विभिन्न नाटक रचे जा चुके थे। अंग्रेजी राज्य का विस्तार हिन्दी क्षेत्र में बंगदेश के बाद ही हुआ है। फलतः बँगला भाषा के नाटकों का अनुवाद और उनका रूपान्तर नाट्य-साहित्य की समृद्धि के साधन के रूप में माना गया।

संस्कृत से अनुवादित नाटक

हिन्दी नाट्य-साहित्य को सम्पन्न करने की दृष्टि से भारतेन्दु-युग में अनेक

संस्कृत नाटको के अनुवाद खड़ी बोली में किये गये। भारतेन्दु ने अपने पूर्ववर्ती नाटको में राजा लक्ष्मणसिंह कृत शकुन्तला नाटक का उल्लेख किया है। उन्होंने लिखा है कि हिन्दी भाषा में दूसरा ग्रंथ वास्तविक नाटककार राजा लक्ष्मणसिंह का शकुन्तला नाटक है। भाषा के माधुर्य आदि गुणों से यह नाटक उत्तम ग्रंथों की गिनती में है।^१

राजा लक्ष्मणसिंह ने सर्व प्रथम सन् १८६१ ई० में “शकुन्तला” नाम से इस नाटक को हिन्दी गद्य में अनूदित किया तथा दो वर्ष बाद ही यह नाटक प्रकाशित हो गया। नाटक के द्वितीय प्रयास में, जो सन् १८८६ ई० के लगभग हुआ, गद्य और पद्य दोनों का उपयोग किया गया। मूल नाटक के गद्य-भाग का अनुवाद गद्य में और पद्य-भाग का अनुवाद पद्य में करने के सम्बन्ध में राजा लक्ष्मणसिंह ने जो स्पष्टीकरण दिया है वह इस प्रकार है :—

“मेरे पहले अनुवाद में एक विशेष न्यूनता रह गई थी कि मूल के श्लोकों का आशय हिन्दी के छन्दों में नहीं, किन्तु साधारण वार्ता में दे दिया गया था। अब मैंने अबकाश पाकर यह न्यूनता भी मिटा दी, अर्थात् मूल के प्रत्येक श्लोक का उल्था हिन्दी के दोहे, चौपाई, सवैया इत्यादि छन्दों में कर दिया है और प्रत्येक छन्द के नीचे उसकी टीका लिख दी है।”

सन् १९०८ ई० में बाबू श्यामसुन्दरदास ने एक जीर्ण-शीर्ण प्रति के आधार पर “शकुन्तला” नाटक का सम्पादन किया है। अन्य कोई मूल रचना उपलब्ध नहीं है।

श्री भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने ‘शकुन्तला’ नाटक के हिन्दी अनुवाद के सम्बन्ध में लिखा है कि लंदन नगरस्थ श्रीयुत फ्रेडरिक पिनकाट साहब ने भी शकुन्तला का हिन्दी भाषा में अनुवाद दिया है, किन्तु श्री बजरत्नदास का मत है कि यह अनुवाद नहीं है; वास्तव में टीका-टिप्पणी सहित राजा लक्ष्मणसिंह के अनुवाद का संस्करण है।^२

राजा लक्ष्मणसिंह कृत अनुवाद को भाषा शुद्ध और सरस है। इसके पूर्व ऐसी भाषा का प्रयोग प्राप्त नहीं होता है। निश्चय ही यह मानने में किसी को संकोच नहीं होना चाहिए कि राजा लक्ष्मणसिंह ही प्रथम ऐसे अनुवादक हैं जिनकी भाषा शुद्ध हिन्दी है।

१. मङ० प्र०, पृ० ७५३।

२. दृष्टव्य : भारतेन्दु ग्रंथावली, पृ० ५४।

‘शकुंतला नाटक’ नाम का एक और अनुवाद श्री विश्वनाथ दुबे (संबलपुर-निवासी) ने सन् १८८० ई० में किया। अनुवाद एक विशेष अवसर पर अभिनय के लिए किया था। इसके पात्र, नारी और विदूषक को छोड़कर, खड़ी बोली का प्रयोग करते हैं तथा नारी और विदूषक ही केवल ब्रजभाषा का प्रयोग करते हैं। इस नाटक का पद्य-भाग भी ब्रजभाषा में है। अनुवाद की दृष्टि से नाटक में भाषात्मक त्रुटियाँ हैं। पात्रों के अनुरूप भाषा-प्रयोग के कारण, कहीं-कहीं गाली आदि का प्रयोग एवं फारसी भाषा का उपयोग भी पाया जाता है। अनूदित नाट्य-साहित्य के इतिहास में पुस्तक महत्व की है।

कालिदास कृत ‘मालविकाग्निमित्र’ तथा ‘विक्रमोर्वशीय’ नाटकों का अनुवाद क्रमशः लाला सीताराम बी० ए० (१८६८ ई०) तथा श्रीगदाधर मालवीय^१ द्वारा किया गया। लाला सीताराम ने छोटे-छोटे वाक्यों में सुन्दर अनुवाद किया है। बीच-बीच में बोलचाल की भाषा का प्रयोग किया है। ‘मालविकाग्निमित्र’ के अनुवाद के अतिरिक्त लाला सीताराम ने ‘महावीर-चरित’, ‘उत्तररामचरित’, ‘मालती-माधव’, ‘मृच्छकटिक’, ‘नागानन्द’ का मूल संस्कृत नाटकों से अनुवाद किया। लाला सीताराम के अनूदित नाटकों की चर्चा करने के पूर्व दो नाटकों का ऐतिहासिक महत्व की दृष्टि से उल्लेख अपेक्षित है, एक ‘रत्नावली नाटिका’ तथा दूसरा ‘प्रबोध-चन्द्रोदय नाटक’।

भारतेन्दु-युग में ‘रत्नावली नाटिका’ के तीन अनुवाद हुए हैं। श्री देवदत्त तिवारी कृत रत्नावली नाटिका (सन् १८७७ ई०)। रामेश्वर भट्ट कृत ‘रत्नावली नाटिका’ (सन् १८६५ ई०) तथा श्री बालमुकुन्द गुप्त कृत ‘रत्नावली नाटिका’ (सन् १८६८ ई०)। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने जिस ‘रत्नावली नाटिका’ का अनुवाद किया था, श्री बालमुकुन्द गुप्त ने उसे पूर्ण किया। रत्नावली नाटिका के द्वितीय संस्करण की भूमिका में श्री बालमुकुन्द गुप्त ने लिखा है कि भारतेन्दु जी ने ‘रत्नावली नाटिका’ के अनुवाद में हाथ डाला था पर उसे पूरा नहीं किया। सन् १८६८ ई० के सितम्बर महीने में मैंने स्वयं रत्नावली का हिन्दी अनुवाद करने का साहस किया। जल्दी में काम अच्छा न हो सका, फिर छपने में पुस्तक बहुत खराब हो गई। सन् १९०२ ई० में इस पुस्तक को शुरू किया। पहले से बहुत परिवर्तन हो गया है। इसमें गद्य की जगह गद्य, पद्य की जगह पद्य की रचना की गई है।

१. रचनाकाल अज्ञात, ग्रंथ पर अनुवादक का नाम नहीं है, किन्तु पं० बदरी नारायण चौधरी ‘प्रेमधन’ के एक लेख के आधार पर यह कहा जा सकता है कि विक्रमोर्वशीय नाटक के अनुवादक श्री गदाधर मालवीय थे।

भारतेन्दु ने इसी प्रकार आरम्भ किया था ।^१

श्री हर्ष (६०६ ई० से ६४८ ई०) कृत मूल सस्कृत 'रत्नावली' नाटिका का हिन्दी अनुवाद भारतेन्दु ने भी किया था जो अपूर्ण रह गया । राज लक्ष्मणसिंह से प्रेरणा पाकर ही सम्भवतः इस नाटिका के अनुवाद-कार्य को भारतेन्दु ने उठाया था । जो अशु उपलब्ध है वह बहुत थोड़ा है ।

उपर्युक्त चारों अनुवादों में श्री बालमुकुन्द गुप्त का अनुवाद उत्तम कोटि का कहा जा सकता है । उन्होंने सशोधन करते समय भाषा की शुद्धता और उसकी गरिमा के अनुरूप शब्दावली का प्रयोग किया है ।^२ ऐतिहासिक महत्व की दृष्टि से श्री देवदत्त तिवारी का अनुवाद भारतेन्दु-युग के आरम्भ में अर्थात् १८७२ ई० में होने से अत्यधिक महत्व का है । श्री तिवारी के अनुवाद की यह एक प्रवृत्ति थी कि उन्होंने सस्कृत श्लोकों का अनुवाद न करते हुए उन्हें यथावत् ग्रहण कर लिया था । जितने पद्यों का अनुवाद उन्होंने किया था वह भी सामान्य कोटि का है ।

भारतेन्दु द्वारा सस्कृत नाटकों के अनुवादों 'पाखंड-विडम्बन', 'धनजनविजय-व्यायोग', 'मुद्राराक्षस', 'कपूर-मजरी' पर अध्याय पाँच में ही विचार किया गया है । शेष अनुवादों पर यहाँ विचार करना उचित होगा । सुप्रसिद्ध सस्कृत प्रतीक-नाटक 'प्रबोध-चन्द्रोदय' के तीन अनुवाद हुए हैं । पं० शीतलाप्रसाद ने १८७६ ई० में, अयोध्या प्रसाद चौधरी ने सन् १८८५ ई० में तथा श्री जानी बिहारीलाल ने 'विज्ञान-विभाकर' के नाम से १८७६ में इसके अनुवाद किए । श्री शीतला प्रसाद के अनुवाद के सम्बन्ध में कोई सामग्री प्राप्त नहीं है । अयोध्या प्रसाद चौधरी ने नाटक का अनुवाद अपनी सुविधा से केवल उन्हीं प्रसंगों का किया है, जिनको उन्होंने उपयुक्त समझा है । यह एक सामान्य रचना है तथा किशोर वय में रची प्रतीत होती है । श्री जानी बिहारीलाल कृत 'विज्ञान-विभाकर' रूपान्तरित रचना है, जिसमें तत्कालीन राज्य-व्यवस्था के सम्बन्ध में भी कथन प्राप्त हो जाता है । भाषा अनुवादोचित है ।

भवभूति कृत 'उत्तर रामचरित' के तीन अनुवाद हिन्दी में हुए हैं । पं० देवदत्त तिवारी ने केवल गद्य में तथा पं० नन्दलाल विश्वनाथ दुबे और बाबू सीताराम ने गद्य और पद्य दोनों में इसके अनुवाद किये हैं । पं० देवदत्त तिवारी ने

१. श्री बालमुकुन्द गुप्त कृत रत्नावली नाटिका, द्वितीय संस्करण की भूमिका का सारांश ।

२. पं० महाश्वीरप्रसाद द्विवेदी ने बाबू बालमुकुन्द गुप्त के रत्नावली अनुवाद पर टिप्पणी करते हुए लिखा है कि निश्चय आपका अनुवाद बहुत ही सरस है ।

१८७१ ई० में इसका अनुवाद किया था जो अब प्राप्त नहीं है। पं० नन्दलाल का अनुवाद सामान्य कोटि का है, जिसकी भाषा दोषपूर्ण एवं शिथिल है। लाला सीताराम का अनुवाद एक सफल कृति है। गद्य की भाषा का अनुवाद खड़ी बोली गद्य में तथा पद्य का अनुवाद ब्रजभाषा पद्य में हुआ है। ब्रजभाषा का प्रयोग सामान्य है।

लाला सीताराम ने मवभूति के अन्य नाटक 'महावीर-चरित' तथा 'मालती-माधव' का भी अनुवाद किया है। 'महावीर-चरित' भाषा की रचना १८८६ ई० में की गई, जिसमें गद्य के साथ पद्य-भाषा का उपयोग भी किया गया है। अनुवाद के प्रकाशन का वर्ष १८९८ ई० है। रचना साधारण है एवं गद्य और पद्य भी, उनकी उक्त रचनाओं की अपेक्षा सामान्य स्तर का है। सम्भवतः यह उनका प्रारम्भिक अनुवाद था। सामान्य वोलचाल के शब्दों, यथा नीच, पाजी आदि का प्रयोग भी प्रायः किया गया है।

लाला सीताराम ने 'मालती-माधव' का अनुवाद १८९८ ई० में किया, जिसका दूसरा संस्करण सन् १९१३ ई० में हुआ। भारतेन्दु-युग के अंतिम वर्षों में किए गये इस नाटक का अनुवाद पर्याप्त सुन्दर है। भाषा की प्रौढ़ता सर्वत्र दृष्टिगत होती है। 'मालती-माधव' के एक दूसरे अनुवाद का उल्लेख भी किया गया है।^१ आज वह रचना प्राप्त नहीं है।

राजा शूद्रक कृत 'मृच्छकटिक' नाटक के अनुवाद आलोच्यकाल में किये गये। पं० गदाधर ने "मृच्छकटिक नाटक" के नाम से सन् १८८० ई० में इसका अनुवाद किया। संस्कृत और प्राकृत के अनुवाद के साथ कहीं-कहीं मूल संस्कृत श्लोक भी लेखक ने यथावत् रखे हैं, किन्तु उनका भाषानुवाद भी साथ ही दे दिया है। अनुवाद की दृष्टि से नाटक पर्याप्त सुन्दर बन पड़ा है। भाषा स्तरानुकूल है। लाला सीताराम ने "मृच्छकटिक, भाषा" के नाम से १८९८ ई० में इसका अनुवाद किया। अनुवाद में गद्य और पद्य दोनों का उपयोग किया गया है। भाषा की दृष्टि से यह रचना सरल कही जा सकती है। रचना सामान्य स्तर की है।

लाला सीताराम ने श्री हर्षदेव कृत "नागानन्द" नाटक का अनुवाद १८८८ ई० में किया। इसका द्वितीय संस्करण १९०० ई० में हुआ। इस नाटक की भाषा सरल, चलती हुई और नाटकोचित है। द्वितीय संस्करण की भूमिका में लाला सीताराम ने अंग्रेजी में विस्तार से उसकी भाषा के महत्व के सम्बन्ध में तथा अनुवाद के सम्बन्ध में टिप्पणी दी है।

लाला सीताराम द्वारा हिन्दी भाषा में नाटको के अनुवाद का कार्य एक महत्वपूर्ण कार्य है, इसे स्वीकार किया जाना चाहिए। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में लिखा है कि सस्कृत नाटको के अनुवाद के लिए राय बहादुर लाला सीताराम बी० ए० सदा आदर के साथ स्मरण किये जावेंगे। भारतेन्दु की मृत्यु से दो वर्ष पहिले ही उन्होंने सस्कृत काव्यों के अनुवाद में लगा लगाया।^१

उपर्युक्त नाटको के अतिरिक्त अन्य नाटको के अनुवाद भी प्राप्त होते हैं।^२ किन्तु समग्र रूप में जिनना अनुवादित नाट्य-साहित्य सस्कृत नाटको से प्राप्त है, उससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि हिन्दी साहित्य की वृद्धि में इन नाटको का योगदान स्मरणीय है। भारतेन्दु युगीन सस्कृत नाटकों के अनुवाद में गद्य और पद्य दोनों का प्रयोग हुआ है। गद्य की दृष्टि से नाटको में प्रयुक्त गद्य सफल और खडी बोली हिन्दी का प्रतिनिधि रूप प्रस्तुत करता है, किन्तु पद्य के रूप में नाटको में जो सामग्री प्राप्त है वह उतनी सफल नहीं कही जा सकती। पद्य में प्रायः ब्रजभाषा का उपयोग किया गया है। भारतेन्दु-युग का यह वैशिष्ट्य ही कहा जावेगा, जिसमें गद्य और पद्य की भाषा एक न होकर भिन्न-भिन्न रूपों में प्रस्तुत हुई; यद्यपि इस कारण भी अनुवादों की सरसता में बाधा पडी है। संस्कृत से अनूदित नाटको में भी भिन्न-भिन्न शैलियों का अनुसरण हुआ है, जिसका उद्देश्य नाट्य-साहित्य की अभिवृद्धि तो है ही, साथ ही पाश्चात्य नाट्य-शिल्प की तुलना में प्राचीन परम्परा और शैली का निर्देशन भी है। ये अनुवाद किसी उद्देश्य-पूर्ति के फलस्वरूप ही हुए हैं तथा इसी कारण इन नाटको की भाषा क्लिष्ट नहीं हो पाई है; यह कहा जावे तो अत्युक्ति न होगी। सस्कृत के नाटकों की भाषा संस्कृतनिष्ठ होना अस्वाभाविक नहीं है, किन्तु आलोच्यकाल में भाषा के सहज और स्वाभाविक विकास की शक्ति के फलस्वरूप भाषा अस्वाभाविक नहीं हो पायी है।

गला से अनुवादित नाटक

भारतेन्दु के प्रसिद्ध नाटक 'विद्या-सुन्दर' को कुछ विद्वान् बंगला नाटक का

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४६४।
 २. दृष्टव्य : ज्वाला प्रसाद मिश्र कृत 'वेणी-संहार नाटक, हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० २०४।
- तांडव पंडित कृत 'राधा-माधव,' भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य, पृ० २५२।

छायानुवाद^१ कहते हैं तो कुछ उसे अनुवाद^२ । इस विवाद में न, पढ़ते हुए इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि भारतेन्दु ने बंग देश की प्रसिद्ध कथा की बंगाली शैली की अनुकृति पर, बंगला 'विद्या-सुन्दर' के पात्रों के अनुरूप ही अपने नाटक की रचना की । वैसे विद्यावती की मूल आख्यायिका का मूल सूत्र 'चौरपंचाशिका' है । भारतेन्दु ने 'विद्या-सुन्दर' की द्वितीय आवृत्ति के उपक्रम में लिखा है :—

'प्रसिद्ध कवि भरतचन्द्र राय ने इस अपास्थान को बंग भाषा में काव्य-स्वरूप में निर्माण किया है और उसकी कविता ऐसी उत्तम है कि बंग देश में आबाल, वृद्ध, वनिता सब उसको जानते हैं । महाराज यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने उसी काव्य का अचलबन करके जो 'विद्या-सुन्दर' नाटक बनाया था, उसी की छाया लेकर आज पन्द्रह बरस हुए यह हिन्दी भाषा में निमित्त हुआ है^३ ।'

बंगला भाषा में नाटकों की समृद्धि देख कर ही भारतेन्दु विद्या-सुन्दर के छाया-नुवाद के लिए प्रेरित हुए होंगे । इसके पश्चात् तो इस युग के अनेक लेखकों ने बंग साहित्य से प्रेरणा लेकर हिन्दी नाट्य-साहित्य की वृद्धि की । नवीन दृष्टि के धनी और युग-प्रवर्तक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अनुवाद और रूपान्तर का श्रीगणेश कर, अपने युग के प्रतिभाशाली लेखकों के लिए मार्ग खोल दिया और इस प्रकार सन् १८६८ ई० से लेकर १९०० ई० तक लगभग अठ्ठारह-बीस बंगला नाटकों का अनुवाद हिन्दी में हुआ ।

भारतेन्दु के पश्चात् इस सन्दर्भ में दूसरा नाम श्री रामगोपाल विद्यात का आता है, जिन्होंने रामाभिषेक नाटक (१८७७ ई०) का अनुवाद किया । लखनऊ में बंगला भाषा में यह नाटक अभिनीत हुआ था, किन्तु दर्शकों की समझ में न आने के कारण संस्कृतनिष्ठ शब्दावली से पूर्ण हिन्दी भाषा में इसका अनुवाद किया गया । अनुवाद में भाषा-विषयक त्रुटियाँ होने के बाद भी यह एक सफल रचना है । परम्परा के अनुसार भाषा पात्रों के अनुकूल एवं सरस रखी गई है । इस अनुवाद की यह एक विशेषता है कि लोक-रुचि को ध्यान में रखते हुए, इसमें

१. यह नाटक बंगला के 'विद्या-सुन्दर' का छाया-नुवाद है—डा० दशरथ ओझा हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ० १५३ ।

यह नाटक बंगला के 'विद्या-सुन्दर' का अनुवाद है—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का मत, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४०० ।

२. दृष्टव्य भारतेन्दु ग्रन्थावली—'विद्यासुन्दर' नाटक ।

३. दृष्टव्य : भारतेन्दु ग्रन्थावली, विद्यासुन्दर नाटक ।

रामचरित-मानम के दोहे और चौपाई भी रखे गए हैं। “विद्यांत नाट्यशाला” में इसका अभिनय भी किया गया था।

बंगला के सुप्रसिद्ध नाटककार, माईकेल मधुसूदन दत्त, के नाटको का हिन्दी भाषा में अनुवाद करनेवालों में पं० बालकृष्ण भट्ट, रामचरण शुक्ल, रामकृष्ण वर्मा के नाम उल्लेखनीय हैं। मधुसूदन दत्त कृत ‘शर्मिष्ठा’ (बंगला) नाटक के दो अनुवादों की सूचना मिलती है। पं० बालकृष्ण भट्ट ने १८८० ई० में ‘हिन्दी-प्रदीप’ में जिस नाटक को सम्पादित कर प्रकाशित किया था, उसके अनुवादक रामचरण शुक्ल हैं। फिर उसी वर्ष में प्रकाशित पं० बालकृष्ण के अनुवाद की कोई प्रति प्राप्त नहीं है। प्राप्त नाटक की भाषा सरस और हिन्दी खड़ी बोली की प्रतिनिधि भाषा है। नाटक का अनुवाद संपूर्ण रूप में प्राप्त नहीं है।

‘एकेई की बोले सभ्यता’ नामक एक अन्य नाटक का हिन्दी अनुवाद पं० ब्रजनाथ ने ‘क्या इसी को सभ्यता कहते हैं?’ के नाम से किया। माईकेल मधुसूदन दत्त का यह एक सामाजिक व्यंग है, जिसे सरल भाषा में अनूदित कर आधुनिकतावादी लोगो पर एक प्रहार के रूप में स्वीकार किया गया है। मूल नाटक के अनुरूप ही इसमें भी एक गीत दिया गया है। इससे यह प्रकट होता है कि इस नाटक को अविकल रूप में अनूदित किया गया है।

इन नाटको के अतिरिक्त मधुसूदन दत्त के ‘पद्मावती’ नाम के नाटक का बंगला से हिन्दी अनुवाद भी किया गया। पं० बालकृष्ण भट्ट ने १८७८ ई० में इस नाटक का अनुवाद किया। अनुवाद की भाषा में संस्कृत तत्सम शब्दों का प्रयोग भी भट्ट जी के अनुवाद की विशेषता है, किन्तु इससे कही-कही अनुवाद कठिन हो गया है। वैसे संपूर्ण अनुवाद प्रवाहयुक्त है तथा अनुवादों में उस का विशेष स्थान है। ‘पद्मावती’ का दूसरा अनुवाद श्री रामकृष्ण वर्मा द्वारा सन् १८९८ ई० में किया गया। श्री रामकृष्ण वर्मा का अनुवाद तुलनात्मक दृष्टि से श्री भट्ट के अनुवाद की अपेक्षा अधिक श्रेष्ठ है, जिसमें खड़ी बोली का सर्वमान्य प्रयोग हुआ है। भाषा में कहीं-कहीं प्रौढ़ता भी प्राप्त होती है।

श्री रामकृष्ण वर्मा ने माईकेल मधुसूदन दत्त के नाटक ‘कृष्णा कुमारी’ का हिन्दी अनुवाद ‘कृष्णा-कुमारी’ के नाम से किया, जो १८९९ ई० में प्रकाशित हुआ था। दोनों अनुवादों में ‘कृष्णा-कुमारी’ का अनुवाद ‘पद्मावती’ के अनुवाद जैसा नहीं है। वास्तव में करुण रस से पूर्ण नाटक के लिए जिस हृदयग्राही भाषा की आवश्यकता होती है, उसका इसमें अभाव है। श्री रामकृष्ण वर्मा ने ‘वीर

नारी' नाटक का भी अनुवाद किया है, जिसमें मूल लेखक के नाम का उल्लेख नहीं है। नाटक का अनुवाद उत्तम कोटि का है।

श्री राधाचरण गोस्वामी ने 'साथतेय रवन' नामक बँगला नाटक का अनुवाद 'भारत में यवन लौग' नाम से सन् १८७९ ई० में किया था। श्री गोस्वामी ने अपने प्राक्कथन में लिखा है कि बग भाषा के 'भारत माता' और 'भारते यवन' नामक दो नाटकों में से 'भारत माता' का अनुवाद 'भारत जन्ती' के नाम हुआ है। भारते-यवन का अनुवाद उन्होंने किया किन्तु मूल नाटककार का कहीं भी पता नहीं चलता है। अनुवाद में गद्य-पद्य दोनों ही शैलियों को अपनाया गया है। पात्रानुसार भाषा का प्रयोग प्राप्त होता है। यवन की भाषा में उर्दू के शब्दों का बहुतायत से प्रयोग होता है, साथ ही हिन्दू पात्र शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करते हैं।

श्री ज्योतीन्द्रनाथ ठाकुर कृत बँगला के 'सरोजिनी' नाटक का अनुवाद 'सरोजिनी वा चितौर-आक्रमण' के नाम से केशव प्रसाद मिश्र ने १८८१ ई० में किया। इसी नाम से एक और अनुवाद प्राप्त हुआ है जिस पर केशवराम पंड्या का नाम है किन्तु मूल लेखक के नाम का उल्लेख नहीं है।^१ नाटक में अभिनय की लोकप्रियता की दृष्टि से सरल और प्रचलित भाषा का उपयोग किया गया है। अन्य नाटककारों की भाँति इस अनुवाद में भी भाषा पात्रों के अनुसार परिवर्तित होती रहती है।

बंगाली के नाटक 'सती नाटक' 'अश्रुमती' तथा 'दीप-निर्वाण' नाटक के अनुवाद श्री उदित नारायण वर्मा ने आलोच्यकाल में किये। 'सती-नाटक' (१८८६ ई०) के मूल बँगला नाटककार मनमोहन वसु के नाटक का अनुवाद गद्य और पद्य दोनों में ही हुआ है। अनुवाद में गति नहीं है, भाषा में भी अनेक प्रयोग स्तरानुकूल नहीं कहे जा सकते। 'अश्रुमती' नाटक के मूल लेखक का कोई उल्लेख नहीं है। रचना सामान्य कोटि की है, यद्यपि भाषा-प्रयोग पात्रानुसार सरल और क्लिष्ट दोनों ही प्रकार का प्राप्त हो जाता है।

लाला काशीनाथ खत्री ने ईश्वरचन्द्र विद्यासागर कृत 'बाल विवाह विरोधी' सामाजिक नाटक के अनुवाद-रूप में 'बाल-विवाह-सताप' (१८८१ ई०)

१. दृष्टव्य : डा० भानुदेव शुक्ल दोनों अनुवादों को एक ही मानते हैं तथा अनुवादक के नाम की अशुद्धि के कारण ऐसा हुआ बतलाते हैं। (भारतेन्दु-युगीन नाट्य-साहित्य, पृ० २६८) किन्तु अनुवादकों के नामों की भिन्नता को सामान्य मूल नहीं माना जा सकता।

नाटक की रचना की। यह अनुवाद अविकल रूप में नहीं किया। वैसे मूल नाटक इस सञ्चित रूपान्तरित नाटक से भिन्न कोटि का रहा होगा। भाषा-भाव आदि सभी दृष्टियों से नाटक एक सामान्य कोटि की रचना हैं।

इन नाटकों के अनुवादों के अतिरिक्त पं० शिवनन्दन त्रिपाठी द्वारा अनूदित लक्ष्मीनारायण चक्रवर्ती का नाटक "नब्बाब सिराजुद्दौला" (१८६६ ई०), "दादा ओ श्रोमि" का अनुवाद "दादा और मैं" (१८६३ ई०) अनुवादक गोपालराय आदि नाटक सामान्य कोटि की रचनाएँ हैं। आलोच्यकाल में देवनागरी में उर्दू अनुवाद के दो बंगाली नाटक पं० केशवराय भट्ट के भी प्राप्त हैं—ये नाटक हैं सज्जाद-सुबुल (१८७७ ई०), शमशाद-सौसन, (१८८० ई०), जिनके मूल बंगला नाटकों के नाम क्रमशः 'शरत-सरोजिनी' और 'सुरेन्द्र विनोदिनी' हैं। मूल नाटकों के नायक हिन्दु हैं किन्तु अनुवादित नाटकों के नायक मुसलमान होने से, उर्दू भाषा में ही प्रायः नाटकों का अनुवाद हुआ है। उर्दू भाषा सरल और प्रभावशाली है।

भारतेन्दु-युग के पूर्व बंगला भाषा से हिन्दी में नाटकों के अनुवाद का कोई उल्लेख प्राप्त नहीं है। वास्तव में बगदेशीय नाटकों के अनुवाद और रूपान्तर आदि का कार्य आलोच्यकालीन युग की विशेष देन है। इस काल में अनेक नाटकों के अनुवाद हुए, जिनकी भाषा सरल और हृदयग्राही होने के साथ-साथ एक सर्व-जनीन रूप का प्रतिनिधित्व भी करती है। अनुवाद में नाटककारों को केवल सफलता ही नहीं मिली, अपितु मूल कथा वस्तु में विकास कर, उसे मौलिक नाटकों से भी श्रेष्ठ बनाने में सफलता प्राप्त हुई है। इस दृष्टि से ब्रजनाथ के हिन्दी अनुवाद "क्या इसी को सम्यता कहते हैं" की कथावस्तु दृष्टव्य है।

अंग्रेजी से अनूदित नाटक

अंग्रेजी भाषा के नाटकों के अनुवाद एक ओर व्यावसायिक दृष्टि से किये गये तो दूसरी ओर साहित्यिक दृष्टि से भी। व्यावसायिक दृष्टि से किये गये अनुवादों का भाषा की दृष्टि से कोई महत्त्व नहीं है, क्योंकि आलोच्यकाल में जिस पारसी रंगमंच के लिए इनका अनुवाद किया गया, उससे हिन्दी के स्थान पर उर्दू-फारसी का प्रयोग तथा सस्ते मनारजन को प्रश्रय मिला। आगाहश्च जैसे प्रसिद्ध नाटककार ने 'मर्चेंट ऑफ़ वेनिस' का रूपान्तर 'दिल-फरोश' के नाम से १९०० ई० में किया था, किन्तु इन नाटकों को आलोच्यकालीन अनुवादित नाटकों की कोटि में नहीं रखा जा सकता। अंग्रेजी के पठन-पाठन और उसके प्रचार-प्रसार के फल-स्वरूप उसके साहित्य की ओर रुचि होना एक राजनैतिक स्थिति थी, तथापि हिन्दी

के नाटककारों ने अंग्रेजी भाषा के नाटकों के जितने अनुवाद किए हैं, वे सब अपने साहित्य की वृद्धि की दृष्टि से ही किए हैं। संस्कृत नाट्य-शैली के प्रभाव की शिथिलता और पश्चिमी नाट्य-शैली के आकर्षण-स्वरूप, ये अंग्रेजी नाटक अपने पर्यावरण के अनुकूल कही रूपान्तरित होकर तो कहीं भारतीय नामों के साथ हमारे सामने आते हैं। हिन्दी नाटक के प्रथम उत्थान-काल में जिस उल्हास के साथ अंग्रेजी के नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया गया, उससे हिन्दी नाट्य-शिल्प के निर्माण में भी पर्याप्त योगदान मिला है।

अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद का कार्य सर्वे प्रथम किसने प्रारम्भ किया, यह प्रश्न यद्यपि विवाद का नहीं है, तथापि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र द्वारा 'मर्चेन्ट ऑफ-वेनिस' का अनुवाद 'दुर्लभ बंधु' या 'वेशपुर का महाजन' के नाम से १८८० ई० में किया गया, जब कि १८७६ ई० में जोसेफ एडीसन के 'केटो' का अनुवाद श्री तोताराम वर्मा द्वारा किया जा चुका था। यह विवादास्पद है कि क्या भारतेन्दु ने 'दुर्लभ बंधु' को पूर्ण कर लिया था अथवा उनके अन्य सहयोगियों ने उसे पूर्ण किया। भारतेन्दु के अनुवाद की विशेषता उसके चयन तथा पात्रों के भारतीय-करण के कारण है। साथ ही श्री तोताराम कृत 'केटो' के अनुवाद 'केटो वृत्तान्त' का महत्व उसकी स्वाधीनता के समर्थन के कारण है। शेक्सपियर जैसे नाटककार की कृतियों से हिन्दी नाटकों में अनुवाद का प्रारम्भ तथा एडीसन जैसे कवियों से अनुवाद की प्रेरणा एक महत्त्वपूर्ण दिशा का संकेत है, किन्तु अनुवादों में शेक्सपियर के नाटकों की ही प्रधानता रही है। संस्कृत नाटकों के अनुवाद की अपेक्षा अंग्रेजी के नाटकों का अनुवाद यद्यपि अंग्रेजी पढ़े-लिखे समाज के लिए अधिक सरल था, किन्तु महत्व की दृष्टि से हिन्दी नाटककारों ने दोनों के उपयोगी और समयानुकूल नाटकों का अनुवाद किया।

श्री तोताराम कृत 'केटो वृत्तान्त' नामक नाटक, जो एडीसन के 'केटो' नामक नाटक का अनुवाद है, आज उपलब्ध नहीं है। किन्तु इस संबंध में प्राप्त समीक्षाओं के आधार पर यह कहा जा सकता है कि यह एक अविकल अनुवादित नाटक है, जिसमें खड़ी बोली के साथ ब्रजभाषा का छन्दों के लिए प्रयोग किया गया है।^२

१. दृष्टव्य : भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य : डा० भानुदेव शुक्ल
पृ० २७३।

२. दृष्टव्य : डा० लक्ष्मी सागर वाष्णोय का मत, आधुनिक हिन्दी साहित्य।

श्री रत्नचंद्र वकील ने शेक्सपियर के 'कामेडी ऑफ एरम' का हिन्दी अनुवाद १८८२ ई० में 'भ्रम-जालक' नाम से किया। वास्तव में यह एक रूपान्तर है, अक्षरशः अनुवाद नहीं। अनुवादक ने वर्षों पूर्व इसका अनुवाद कर लिया था किन्तु इसका प्रकाशन बहुत बाद में हुआ। अनुवाद की भाषा सरल और बोलचाल की है। नाटक में कतिपय उर्दू शब्दों तथा उर्दू शैली का भी प्रयोग किया गया है। परम्परा के अनुसार मूल नाटक से पृथक कर उसको भारतीय नाटक बनाया गया है, जिसमें काल और स्थान का दोष कहीं-कहीं प्राप्त है। नाटक में पर्याप्त गति है तथा कुछ बातों को यदि अधिक महत्त्व न दिया जावे तो नाटक हास्यरस के अनुकूल सिद्ध होता है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने शेक्सपियर के अत्यन्त लोकप्रिय नाटक 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' का अनुवाद किया था, जैसा कि पूर्व में लिखा गया है। इस परम्परा में श्रीमती आर्या नामक महिला, जो जबलपुर-निवासिनी थी, ने १८८८ ई० में 'वेनिस नगर का व्यापारी' नाम से एक अनुवाद किया। अनुवाद में यद्यपि गद्य और पद्य दोनों का ही उपयोग किया गया है, किन्तु अनुवाद अनेक स्थलों पर दोषपूर्ण है एवं भाषा भी कहीं-कहीं अनुवाद की दृष्टि से उपयुक्त नहीं है। डा० श्रीपति शर्मा ने श्रीमती आर्या के अनुवाद को सुन्दर कहा है। उन्होंने लिखा है कि उनका अनुवाद सुन्दर इसलिए कहा गया है, क्योंकि मूल नाटक के सौन्दर्य-ग्रहण में ये अधिक सफल हुई हैं। इसका कारण यह था कि उनका अंग्रेजी सम्बंधी ज्ञान अच्छा था।^१ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा श्रीमती आर्या के अनुवादों में भाषा की दृष्टि से भारतेन्दु का अनुवाद श्रेष्ठ है, इसमें दो मत नहीं हो सकते हैं।

जयपुर दरबार के पुरोहित गोपीनाथ एम० ए० ने शेक्सपियर के कुछ नाटकों का अनुवाद किया। इन नाटकों में 'ऐज यू लाइक इट' का 'मन-भावन' नाम से १८९६ ई० में तथा 'रोमियो और जूलिएट' का अनुवाद 'प्रेम-लीला' के नाम से १८९७ ई० में किया गया। मूल सौंदर्य को प्रकट करने के कारण नाटकों का महत्त्व तो है किन्तु अनुवाद की भाषा सामान्य है। नाट्य-रचना की दृष्टि से अनुवाद पश्चिमी नाट्य-शैली को प्रकट करने में सफल हुए हैं।

शेक्सपियर के एक अन्य नाटक 'मैकबेथ' का हिन्दी रूपान्तर 'साहसेन्द्र-साहस' के नाम से सन् १८८६ ई० में हुआ। इस नाटक के रूपान्तरकार श्री मथुरा प्रसाद उपाध्याय थे, जिन्होंने नाटक में भारतीय वातावरण की सृष्टि करने की चेष्टा की। नाटक की भाषा संस्कृत तरसम शब्दों से पूर्ण तथा बोधिल है।

शेक्सपियर के नाटक 'जूलियस सीज़र' का हिन्दी रूपान्तर 'स्वतंत्रता-सञ्चार नाटक' श्री कालीचरण द्विवेदी द्वारा सन् १८७७ ई० के निकट किया गया। अनुवाद की भाषा सरल और साहित्यिक गरिमा से युक्त है तथा नाटक के मूल स्वरूप की रक्षा अनुवादक महोदय ने की है। यह एक सुन्दर कृति है।

अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद सख्या में बंगला तथा संस्कृत से कम हैं, यह स्पष्ट है। यहाँ पर कारण की मीमांसा करना समीचीन नहीं है। नवीन नाट्य-शैली की दृष्टि से इतने अनुवाद भी कम महत्वपूर्ण नहीं कहे जा सकते, जिनके माध्यम से हिन्दी नाटक पाश्चात्य नाट्य-शैली के सम्पर्क में आए। इस अनुवाद-कार्य में प्रमुख रूप से शेक्सपियर के नाटकों को ही लेखकों ने अनूदित किया है। कारण स्पष्ट है। संस्कृत नाटकों की साहित्यिक शैली के निकट शेक्सपियर के नाटक ही ठहरते थे। दूसरी बात यह है कि अंग्रेज जाति अपने इस नाटककार की रचनाओं को अत्यंत महत्वपूर्ण और आदरणीय मानती थी। उनके अंग्रेजी अभिनय के लिए नाट्य-शालाएँ खोली गईं एवं आंग्ल-मंच पर इन नाटकों का अभिनय भी किया गया। आलोच्यकाल में भाषा और साहित्य की दृष्टि से संस्कृत नाटकों की तुलना में शेक्सपियर के नाटक ही अनुवादकों को प्रभावित कर सके।

हिन्दी नाटकों की दृष्टि से अंग्रेजी नाटकों के ये अनुवाद भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-शैली के समन्वय में सहायक हुए हैं। इन नाटकों के अविकल अनुवाद की अपेक्षा इनके रूपान्तर का ही अधिक आग्रह नाटककारों में मिलता है। नाटक के पात्रों के नाम का भारतीयकरण और वातावरण-चित्रण में उसे भारतीय स्वरूप प्रदान करने का कारण सम्भवतः जनमानस की रुचि ही हो सकती है, जो पाश्चात्य शब्दावली को उसी रूप में ठीक से ग्रहण करने में समर्थ नहीं थी।

इन नाटकों के अनुवाद के साथ ही बंगला नाटकों के प्रभाव के फलस्वरूप दुःखान्त नाटकों की रचना आलोच्यकाल में हुई। बंगला पर अंग्रेजी नाटकों का प्रभाव हिन्दी की अपेक्षा पहले ग्रहीत हुआ। फलतः बंगला और अंग्रेजी के संयुक्त वातावरण के कारण पारम्परिक नाट्य-शैली में नवीनता का समावेश हो सका। दुःखान्त नाटक के स्वरूप और प्रवृत्तियों की स्थापना सबसे पहिले इन्हीं नाटकों के माध्यम से हुई थी, साथ ही यूरोपीय नाट्य-शैली के अनुकरण पर 'अपेरा' तथा 'भोरेलटी' नाटक भी हिन्दी में रचे गये। भारतेन्दु ने गीत-नाटक या अपेरा के संबंध में अपने निबन्ध में उल्लेख किया है तथा इटली के बहुत से अपेरा लेखकों की रचनाओं के नाम भी दिये हैं।

भारतेन्दु-युग का यह अनुवादिन साहित्य, जो नाटकों के रूप में आलोच्ययुग को प्राप्त है, अपने आप में एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। इन नाटकों का अनुवाद प्रायः मौलिक लेखकों द्वारा किया गया। फलतः वस्तु और शिल्प दोनों ही दृष्टियों से इन अनूदित नाटकों ने हिन्दी के नाट्य-भंडार को समृद्ध किया। हिन्दी गद्य के प्रथम उत्थानकाल में जब कि भाषा में ब्रज और स्थानीय रंग का प्रभाव अधिक था, नाटकों का गद्य कुछ अंशों में एक मानक हिन्दी को स्थापित करने में सहयोगी हुआ है। इन अनुवादों में मूल के अविकल रूप को सुरक्षित रखने की प्रवृत्ति प्रायः न के बराबर है। इन अनुवादकों ने प्रायः इन नाटकों का रूपान्तर किया है, उन्हें अपने वातावरण के अनुकूल बनाने में कथानक, घटना और शिल्प को सहयोगी रूप में ग्रहण कर, अपनी ही नाट्य-शैली को विकसित करने की चेष्टा की है; यद्यपि कहीं-कहीं इस कार्य में उन्हें सफलता नहीं मिल पाई है। अनुवादकों में कुशल अनुवादक प्रायः कम हैं, जिन्होंने संस्कृत, अंग्रेजी या बंगला से नाटक के मौलिक रूप की रक्षा करते हुए उन्हें प्रस्तुत किया हो। अनूदित और रूपान्तरित नाटकों का, अपनी सीमा और शक्ति के अनुरूप, आलोच्यकाल के नाट्य-साहित्य की समृद्धि में महत्वपूर्ण योगदान है, यह निर्विवाद है।

अध्याय : नौ

हिन्दी रंगमंच का उद्भव ।

भारतेन्दु-पूर्व रंगमंच

भारतेन्दु-युग के पूर्व हिन्दी के रंगमंच का कौन सा स्वरूप था तथा लोक-प्रचलित किस शैली को हिन्दी नाटकों ने ग्रहण कर अपने नाटकों को मंचस्थ करने का आग्रह किया, यह एक महत्वपूर्ण प्रश्न है। हिन्दी भाषा की प्रकृति जिस मूल संस्कृत भाषा से विकसित हुई, उसके व्यक्त रूप भी उसने यथा अवसर ग्रहण किए, किन्तु युग की लोक-सामान्य प्रवृत्तियों को हृदयगम करते हुए हिन्दी तथा उसकी साहित्य-विधाओं ने समन्वय की वृत्ति को विकसित किया है, इसमें दो मत नहीं हो सकते हैं। भारतीय रंगमंच साहित्यिक दृष्टि से एवं लोक-विधा की दृष्टि से संसार का प्राचीनतम मंच है। अपने मूल में लोक-मंच और साहित्य-मंच का ऐसा समन्वय अन्यत्र दृष्टिगत नहीं होता। कालान्तर में संस्कृत का साहित्यिक मंच लोक-मंच से पृथक् होकर सामाजिक और श्रेष्ठियों तथा समासदो की वस्तु रह गया और लोकमंच सुदूर ग्रामों में पहुँच कर अपनी ही तरह विकसित हुआ। हिन्दी के आविर्भाव के साथ फिर से एक बार साहित्य और लोक का यह समन्वय वास्तव में रंगमंचीय इतिहास का रोचक प्रसंग है, जिस पर विचार करने से आलोच्यकाल की नाट्य-विषयक धारणाओं को समझने में सहायता होगी।

संस्कृत का नाट्य-मंच

संस्कृत के आचार्यों ने नाटक उस साहित्य विधा को माना है 'जिसमें कोमल तथा ललित पद और अर्थ हो, गूढ़ शब्दार्थ न हों, जो विद्वानों को सुख देते योग्य हो जिसे बुद्धिमान खेल सकें- जिसमें अनेक रसों के प्रदर्शन के लिए अवकाश हो तात्पर्य यह है कि कोई भी रचना कथा और सवादों के बाद भी तभी नाटक

अभिनेता द्वारा जिस माध्यम को अपनाया जाता है, उसके स्थूल और सूक्ष्म उपकरणों का नाम सामान्यतया रंगमंच या नाट्य-मंच है। रंगमंच पर सामाजिकों के सामने प्रस्तुत अभिनय रस-निष्पत्ति के बिना अपनी पूराता सिद्ध नहीं कर सकता है। कुछ व्यक्तियों का यह विश्वास है कि नाटक वह है जो नटसिद्ध हो, अर्थात् वह चाहे जैसे अभिनेताओं को दिया जावे, वह सफल ही होगा; किन्तु ऐसा सम्भव नहीं होता है। इस दृष्टि से रंगमंच की कला का प्रमुख मूलाभिनेता ठहरेगा, किन्तु नाटक की रचना जिस साहित्य-विद्या के अन्तर्गत सृजन का स्वरूप धारण करती है उसके मूल में नाटककार होता है। नाटककार और उसके नाटक का अभिनय इन दोनों का तादात्म्य ही नाट्य-मंच की सफलता है।

संस्कृत नाटकों की प्राचीनता सर्वविदित है। भारतीय नाट्यशास्त्र के सिद्धान्तों को लेखबद्ध करने के पूर्व भी नाटक एक समृद्ध विद्या के रूप में मान्य रहा होगा, उसी के साथ ही संस्कृत नाट्य-मंच भी विकसित हुआ होगा। भरतमुनि (अनुमान ईसवी सन् ३००) ने अपने नाट्यशास्त्र में नाटक और उसके मंच के स्वरूप का अत्यन्त विशद् वर्णन किया है। नाटक और उसके मंच के शास्त्रीय रूप के पूर्व भी ऐसे उल्लेख प्राप्त हैं जिनसे भारत में नाट्य-मंच की प्राचीनता स्वयं सिद्ध है। यदि यह कहा जा सके तो अत्युक्ति न होगी कि लोक-नाट्य या साहित्यिक नाट्य-मंच की परम्परा भारतवर्ष में कभी लुप्त नहीं हुई, भले ही आज उसके सूत्र इतने असम्बद्ध हैं कि उनको ठीक से सयोजित करना कठिन है। वेदों के पूर्व तथा वैदिक काल में लोक-मंच का कोई स्वरूप रहा होगा, जिसे प्राचीन आख्यानो से प्रमाणित किया जा सकता है।^१ आदिकवि वाल्मीकि ने अयोध्या को गणिकाओं तथा नाटक-मण्डलियों से युक्त कहा है तथा राम के अभिषेक के समय नटों, नर्तकों और गायकों द्वारा जनता के मनोरंजन का उल्लेख है। वज्रनाभ के वध और प्रद्युम्न-विवाह के प्रकरण में^२ नाटक-प्रयोग के सम्बन्ध में जो विवरण मिलता है वह इस प्रकार है—‘श्री कृष्ण ने अपनी माया से भद्र नामक नट उत्पन्न किया। उसके साथ भीमवंश के यादवों को नट बनाकर वज्रनाभ को वज्रपुर भेजा। वज्रपुर में प्रद्युम्न नायक बने, साम्ब विदूषक बने, अन्य यादव नटी बनकर ‘रामायण’ नाटक खेलने लगे। नटों ने इस अवसर पर ऐसा सुन्दर अभिनय किया जिससे दानव-समाज विस्मय विमुग्ध रह गया। उस नाटक की प्रशंसा सुनकर वज्रनाभ

१. दृष्टव्य : भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच—पं० सीताराम चतुर्वेदी, पृ० ७।

२. कृष्णक. ... पर्व। इत्यादि के सप्तानवे अध्याय तक

ने उन्हें अपने यहाँ नाटक खेलने को आमंत्रित किया, जहाँ उन्होंने 'कौबेर-रम्भा-भिमर' नाटक खेला ।

संस्कृत व्याकरणाचार्य पाणिनि (ईसा पूर्व ६०० वर्ष) ने शिलाली और कुशाश्व के नट-सूत्रों का नाम लिया है, किन्तु उन सूत्रों का कोई उल्लेख नहीं मिलता । इस सूचना से एक तथ्य प्रमाणित होता है कि उस काल में नाटकों के अभिनय होते थे । वात्स्यायन के काम-सूत्र में एक प्रसंग इस प्रकार है :—पखवाड़े या महीने के निश्चित या प्रसिद्ध वर्ष के दिन से सरस्वती के मन्दिर में राजा की ओर से नियुक्त नटों के द्वारा नाटक या उत्सव हुआ करें ।' इसी ग्रन्थ में बाहर से आने वाले नटों के सम्बन्ध में व्यवस्था दी गई है । उसके अनुसार पहिले नट नागरों को अपना नाटक दिखावे और जो कुछ ठहराव हुआ हो उसके दूसरे दिन ले ले । यदि फिर भी लोभ देखना चाहें तो व्यवस्था के साथ उनका खेल देखें । अन्यथा उन्हें बिदा कर दें । कौटिल्य के अर्थशास्त्र में दूसरे देश से आने वाली नट-मण्डली के लिए प्रत्येक खेल दिखाने का पांच पण कर राजा को देने का उल्लेख है । 'अभिनय-कला को सिखाने की व्यवस्था राजा को करनी चाहिए तथा उसका व्यय राज-मण्डल की धाय से किया जाना चाहिए ।'

यह स्पष्ट है कि ईसा की तीसरी शताब्दी पूर्व नाट्य-विद्या को भारतवर्ष में राज्याश्रय प्राप्त था । उसके अध्ययन-अध्यापन के साथ प्रयोगों के व्यापक रूप में अभिनय राजा और प्रजा दोनों के द्वारा ही प्रशसनीय माने जाते थे, यद्यपि यह नहीं कहा जा सकता कि उस समय तक पक्की रंगशालाएँ बन चुकी थी अथवा नहीं । यह कहा जा सकता है कि नट-सूत्रों में तत्कालीन रंगशालाओं के स्वरूप आदि का उल्लेख था यद्यपि आज उसका अनुमान भी आश्चर्यचकित कर देता है ।

संस्कृत के साथ पालि, प्राकृत और अपभ्रंश भाषाओं में भी भारतीय नाट्य-मंच के उल्लेख इसकी प्राचीनता को प्रमाणित करते हैं । जैन-ग्रन्थों में एक कथा इस प्रकार आई है :—जब भगवान महावीर आमलक्या नगरी के अम्ब-साल वन में अशोक वृक्ष के नीचे बड़ी-सी काली शिला पर आकर बैठे, उस समय सूर्यो-पदेव ने वहाँ आकर, गा-बजा और नाच कर, पहिले वन्दना की और फिर बत्तीस प्रकार के अभिनयात्मक नाटक खेले, जिनमें सागर की तरंग, चन्द्रोदय, सूर्योदय, हाथी की गति और लिपि आदि के अभिनय भी थे ।^२ उक्त कथा के आधार पर

१. कामसूत्र, नागर कृत प्रकरण, 'छटा निबन्धन' ।

२. राधपरोक्षीय सुत्त ।

यह कहा जा सकता है कि जैन मत में महापुरुषों के समक्ष अभिनय आदि द्वारा आदर प्रदान करने की परंपरा थी। आचार्यों द्वारा साधुओं को नट और नटियों के नाटक देखने का निषेध इस बात का प्रमाण है कि ईसा-पूर्व चौथी शताब्दी में नट और नटियों की अलग-अलग मंडलियाँ थीं।

जैन समाज के समान ही बौद्धों में नाटक के लिए सम्मान था। बुद्धदेव के सामने "सौगन्धिका-हरण" नामक रूपक-अभिनय उनके शिष्य मौदगलायन और उपतिष्य ने किया था, ऐसा जातक कथाओं में उल्लेख है। "ललितविस्तार", 'श्रवदान-जातक', "सद्दर्भ पंडरीक" ग्रंथों में नाटकों के अभिनय का उल्लेख मिलता है।

इसके पश्चात् महाकवि भास के नाटकों से नाट्य-रचना और उनके प्रयोगों की लिखित परम्परा प्राप्त हो जाती है। महाभाष्यकार पतंजलि ने कंस-वध और बलि-वध नाटकों के प्रयोगों का उल्लेख किया है।

नाट्य-मंचों के निर्माण के सम्बन्ध में भारतीय ग्रंथों में उल्लेख है तथा यह भी लिखा हुआ है कि नगर के मध्य नाट्य-शालाओं को नहीं बनाना चाहिए, क्योंकि इससे काम करने वाले लोगों को बाधा पड़ती है। इसीलिए हमारे यहाँ प्राचीनकाल में अभिनय-कला का चरम विकास मिलने के बाद भी, नाट्य-गृहों के सूक्ष्म वर्णन मिलने के बाद भी, नाट्यशालाओं के उल्लेख कम हैं। मध्यप्रदेश के सुजुजा जिले में दो नाट्यशालाओं का उल्लेख विद्वानों ने किया है। वे हैं—सीताराम और जोगीमारा गुफाओं में बनी नृत्यशालाएँ। इस सम्बन्ध में पं० सीताराम चतुर्वेदी का मत है कि "ये नृत्यशालाएँ वास्तव में नाट्यशालाएँ न होकर विलासियों के शिलावेश्म हैं। इस प्रकार के शिलावेश्म केवल नृत्य-गीत और विलास के केन्द्र थे। ये शिलावेश्म नाट्य-गृह नहीं थे, क्योंकि पक्की नाट्य-शाला बनाने की हमारे यहाँ पद्धति ही नहीं थी। राज्य की ओर से पक्की नाट्य-शालाएँ बनाने पर प्रतिबन्ध लगा दिया गया था।"

संस्कृत-नाट्य-साहित्य और उसके प्रयोगों का चरम विकास कालिदास के समय में हुआ, ऐसा विद्वानों का मत है। कालान्तर में रंगशालाओं के निर्माण का उल्लेख भी मिलता है। ये रंगशालाएँ दो प्रकार की होती थीं। एक रंगशाला स्थायी, जो राजप्रासाद के भीतर बनाई जाती थी और दूसरी अस्थायी जो साम्राजिकों की सुविधा से एक स्थान से दूसरे स्थान पर हटाकर बनाई जा सकती

थी। प्राचीन काल में नाट्यगृह या प्रेक्षा-गृहों के वर्णन के अनुसार सबसे बड़ी रंग-शाला एकसौ नौ हाथ लम्बी थी, मध्यम चौसठ हाथ लम्बी, तथा छोटी त्रिभुजाकार होती थी, जिसकी प्रत्येक भुजा बत्तीस हाथ होती थी। रंगशाला के दो भाग होते थे। एक भाग अभिनय कर्त्ताओं के लिए तथा दूसरा भाग प्रेक्षकों के लिए निर्धारित रहता था, अभिनय स्थल को रंगभूमि कहा जाता था।

संस्कृत नाटको की रचना और उनके अभिनय का युग ईसा बी दसवीं शताब्दी तक चला, किन्तु ग्यारहवीं शताब्दी के बाद उसमें एक ऐसा पतिरोध उत्पन्न हुआ, जिससे बाद में संस्कृत नाटक में नई प्रतिभाएँ जन्म न ले सकीं। इसके दो प्रमुख कारण हो सकते हैं। पहला कारण तो यह था कि संस्कृत नाटक उसके प्रसिद्ध पूर्ववर्ती नाटककारों के अनुकरण-मात्र रह गये थे और दूसरा कारण यह था कि उसी समय इस देश पर मुसलमानों का आक्रमण हुआ, जिसमें नाट्य-कला, जो इस बीच प्रचलन रूप से राज्याश्रय-प्राप्त थी, के लिए उस सघर्षशील युग में कोई स्थान न रह गया। मुसलमानों ने भारतीय मंदिरों और प्रेक्षागृहों को नष्ट-भ्रष्ट कर दिया।^१ कुछ विद्वानों का ऐसा मत है कि यदि इस देश में मुसलमानों का आक्रमण न भी हुआ होता तो भी संस्कृत नाटको का उद्यान पुनः पल्लवित न होता, क्योंकि प्रकृति के नियमानुसार भाषा के प्रचार और प्रसार में परिवर्तन होना अनिवार्य है। संस्कृत बोलचाल की भाषा न रहने से जनता के दिलों में क्रमशः दूर होती चली जा रही थी। राजशेखर के समय तक इसके एकाधिपत्य राज्य का बँटवारा हो चुका था। प्राकृत, अपभ्रंश के नाटककार राज-दरबारों में सम्मान के अधिकारी बनते जा रहे थे।^२ कारण कुछ भी हो, किन्तु संस्कृत का समुन्नत रंगमंच, जो एक समय नाटको के प्रयोग की दृष्टि से विकसित था, केवल पुस्तको के उल्लेख-मात्र में ही सीमित रह गया। वास्तव में भारतीय रंगमंच का यह पराभव मध्ययुग की सबसे दुःखद घटना है, जिसकी पुनर्स्थापना अंग्रेजों के आगमन के पूर्व नहीं हो सकी।

१. दृष्टव्य : उस समय देश में अभिनय-कला के दो प्रधान केन्द्र थे, राज्य-सभा और देव-मंदिर। दोनों स्थानों का विध्वंस शुरू हो जाने के कारण कला के प्रचार को यथेष्ट आघात पहुँचा। दूसरे, विजयी आक्रमणकारियों का धर्म नाट्य-कला की अनुमति नहीं देता था—डा० लक्ष्मीसागर बाणर्षेय, आधुनिक हिन्दी साहित्य, पृ० १६७।

२. दृष्टव्य : डा० दशरथ ओझा का मत, हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, पृ०. ६२।

अंग्रेजी रगमच के प्रभाव के फलस्वरूप, आलोच्यकाल के थोड़े पूर्व संस्कृत का नाट्यमच पुनः विकसित हुआ दृष्टिगत होता है। देशी रियासतों में प्राचीन संस्कृत-शैली के नाटक शास्त्रीय रीति-नीति से खेले जाने लगे थे, किन्तु उनकी वह पद्धति सामाजिकों के लिए पर्याप्त अनुकूल नहीं थी। दूसरी ओर, लोक-नाट्य की परम्परा उनके मनोरंजन के अनुकूल थी। आलोच्यकालीन रगमच के स्वरूप निर्धारण में संस्कृत नाट्य-मच की अपेक्षा लोक-मच उसके अधिक निकट था, जिनका उद्भव जन-जीवन में प्राचीन काल से ही प्राप्त है और जिनका विकास मध्य-युग में हुआ।

लोक-नाट्य और लोक-मंच

भारतीय नाट्य-कला और रगमच का प्रादुर्भाव वास्तव में लोक-मंच और लोक-नाट्य के रूप में हुआ था। 'भरत-नाट्य-शास्त्र' के अनुसार आदि नाटक की रचना ब्रह्मा द्वारा ऐमे पंचम वेद के रूप में की गई थी जो शूद्रों के भी ज्ञानवर्धन और आनन्द का साधन हो सके। यहाँ शूद्रों से तात्पर्य जन-साधारण से ही जान पड़ता है। ऋग्वेद के पन्द्रह मंत्र, जिनमें इन्द्र और मारुत की ओर से दो दलों का वार्तालाप किया हुआ है, लोक-नाट्य के आदिम रूप माने जाते हैं। श्री जगदीश चन्द्र माथुर ने इस संदर्भ में एक स्थल पर लिखा है कि कुछ विद्वानों का कहना है कि ऋग्वेद से वह वार्तालाप सुवर्णों के ध्यान में आया और फिर उसका साहित्यिक रूप संस्कृत नाटक बन गया तथा लोकप्रिय रूप, जात्रा आदि में चालू हो गया।^१

लोक-नाट्यों के दूसरे रूप का उल्लेख रामायण और महाभारत के उन गायकों के माध्यम से प्राप्त होता है, जिन्हें 'पाठक' और 'धारक' का संज्ञा प्रदान की गई थी। मध्ययुग में रासलीला और रामलीला जैसे लोक-नाट्यों के मूल में लोक-वार्ता के तत्वों को खोजने की चेष्टा की है। उनकी दृष्टि में आधुनिक साहित्य की नवीन प्रवृत्तियों से लोक का प्रयोग, गीति-वार्ता, सगीत, साहित्य से युक्त होकर, साधारण जन-समाज, जिसमें पूर्वसंचित परम्पराएँ, भावनाएँ, विश्वास और आदर्श सुरक्षित हैं तथा जिसमें भाषा और साहित्यगत सामग्री ही नहीं, अपितु अनेक विषयों के अनमठ ठोस रत्न छिपे हैं, के अर्थ में होता है।^२ भारतीय लोक-नाट्य और लोकमंच अपनी बोलियों और भाषाओं के माध्यम से जनता के मध्य विभिन्न रूपों में प्रचलित थे। मुसलमानों के आक्रमण के फलस्वरूप जब भारतीय साहित्यिक मंच छिन्न-भिन्न हो गया, तब नाटक-परम्परा को जीवित रखने में इन्हीं लोक-नाटकों

१. लोक-संस्कृति-ग्रंथ, सम्मेलन-पत्रिका, पृ० ३३४।

२. डा० स्वामि प्रसाद-भारतीय लोक साहित्य, पृ० ११।

का महत्वपूर्ण योग रहा है। वास्तव में इन लोकनाट्यों का रगमच के कार्य-व्यापार से उतना सम्बन्ध नहीं है जितना मगीत और नृत्य से है। इनके प्रसाधन तथा वेशभूषा अत्यन्त साधारण तथा कथानक लोक-वार्ताओं से अनुप्राणित होते थे। हिन्दी के साहित्यिक नाट्य-मंच को सबसे अधिक प्रभावित करने वाले लोक-नाट्य, लीला, नाटक और स्वाग है।

लीला, नाटक और नाट्य-मंच

रास-लीला या रास-नाटक की प्राचीनता के सम्बन्ध में विद्वानों ने एक मत से स्वीकार किया है कि यह अत्यन्त प्राचीन लोक-नाट्य है। हल्लीसक, रासक, प्रेक्षणक द्वारा उत्सव मनाने की परम्परा विक्रम की चौदहवीं शताब्दी में प्रचलित थी। रासक अथवा रास, जो राजस्थानी में विशिष्ट साहित्य-परम्परा का काव्य माना जाता है, का सम्बन्ध रासलीला से भी रहा हो तो कोई आश्चर्य नहीं होना चाहिए। रास शब्द रस का बहुवचन है। भागवत के अनुसार 'दो गोपियों के मध्य एक कृष्ण का दिखाई पड़ना' जिस नृत्य-नाटिका में हो वह रासलीला है। कृष्ण-रास का वर्णन श्रीमद्भागवत के दशम स्कन्ध में उन्नीस से तेइस अध्याय में मिलता है। यही रास-परम्परा बाद में ब्रजभाषा के माध्यम से कृष्ण-रास या रास-लीला के रूप में हिन्दी में आई। ब्रजभाषा में रासलीला का प्रादुर्भाव १५३२ ई० के लगभग हुआ, जब स्वामी वल्लभाचार्य ने प्राचीन ग्रन्थों के कृष्ण-अभिनय को गीतिनाट्य का स्वरूप प्रदान किया और उसे रासलीला के रूप में एक सुललित लोक-मंच प्रदान किया। रासलीलाओं के निमित्त लीला-साहित्य का सृजन भी बाद में कृष्ण-भक्त कवियों द्वारा किया गया।

रासलीला का मंच छोटा तथा आयताकार होता है। इस मंच पर श्रीकृष्ण और राधिका के सिंहासन रखे रहते हैं, आसपास गोपियों के बैठने की व्यवस्था रहती है तथा सामने संगीत-मण्डली बैठती है। दर्शकगण अपनी सुविधा से चारों ओर बैठ जाते हैं। पर्दे आदि की आवश्यकता नहीं होती है। वास्तव में रासलीला ऐसा लोक-नाट्य है, जिसका मंच अस्थायी और धार्मिक भावना से प्रेरित होता है। इसके नाटक छन्द-युक्त एवं संगीत-प्रधान होते हैं। इनमें गद्य नहीं होता है। मंच पर सभी पात्र प्रारम्भ से अन्त तक उपस्थित रहते हैं। संस्कृत नाटकों के अनुसार इनमें अंक, प्रवेशक, विष्कमक तथा अक्रावतार का अभाव रहता है तथा स्वाग की भाँति दृश्यपट परिवर्तन भी नहीं होते हैं।

रामलीला

रामलीला के सस्थापक गोस्वामी तुलसीदास हैं, जिन्होंने रामनगर, काशी

की सुप्रसिद्ध रामलीला की स्थापना की थी। रामायण के चरित्र, समस्त: राम-चरित-मानस (तुलसीदास रचित) के पूर्व लोक-रगमंच पर प्रकट हुए थे अथवा नहीं, यह कह सकना कठिन है, किन्तु मध्ययुग से ही रामचरित्र लोक-रगमंच की प्रमुख प्रेरणाओं में रहा है। ग्रिन्सेप नामक एक अग्रज विद्वान् ने अष्टादशवीं शताब्दी के अंत में रामलीला के काशी-प्रदर्शन का जो विवरण दिया है, उसके आधार पर यह कहा जा सकता है कि रामलीला भारतेन्दु-पूर्व-युग में एक सजीव नाट्य-मंच के रूप में समावृत्त थी और उसका प्रदर्शन भी होता था। कालान्तर में रामलीला व्यावसायिक मंडली तथा गैर व्यावसायिक मंडली द्वारा खेली जाने लगी।

रामलीला का मंच रासलीला के मंच की अपेक्षा संस्कृत-नाट्य-मंच के अधिक निकट है। उसमें कम से कम दो पदों की व्यवस्था रहती है यद्यपि अंक के साथ दृश्य परिवर्तन नहीं होते हैं। मंच के नीचे एक व्यक्ति रामचरित-मानस लेकर बैठा है और अभिनय के साथ दोहा, चौपाइयो का गायन होता है। बीच-बीच में गद्य का प्रयोग भी होता है। रासलीला गीत-प्रधान नाट्यमंच है तो रामलीला काव्य-व्यापार प्रधान नाट्य-मंच।

स्वांग नाटक

लोक-नाट्य-शैली में स्वांग का विशेष स्थान है। स्वांग एक अर्वाचीन नाट्य-शैली है, जिसका उद्भव हिन्दी भाषा की उत्पत्ति के साथ हुआ। हिन्दी भाषा में प्राचीनतम् नाट्य स्वांग ही है, जिसका उल्लेख सिद्ध कण्ठपा के डोमनी आह्वान-गीत में मिलता है। सिद्ध कण्ठपा के नवीं शताब्दी में होने का अनुमान है। यद्यपि स्वांग सम्बन्धी यह उल्लेख तांत्रिक साधन का भी हो सकता है, किन्तु स्वांग का प्रचार डोमनियों के नाटक के रूप में उभर कर भारत में प्रचलित रहा है। इसमें डोमनी स्त्रियाँ ही पुरुष और स्त्री-वेषों में अभिनय करती थीं।

कबीर^१ तथा जायसी^२ के समय में स्वांग नाटक-व्यवसाय के रूप में प्रचलित रहा होगा, ऐसा अनुमान है। स्वांग और तमाशा उस काल में प्रधान नाट्य-मंच रहे होंगे।

१. दृष्टव्य : होय जहाँ कहीं स्वांग तमाशा तनिक न नाँव सताया रे।

२. दृष्टव्य : पातुर एक हुनि जोगि सर्वाभी। साह अखोर हुत मोहि नाँगी।

—जायसी

स्वांग नाटक की लेखबद्ध परम्परा उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्व नहीं मिलती है। आधुनिक शैली के स्वांग भारतेन्दु-युग के पूर्व अपना स्वरूप धारण कर चुके थे। सन् १८१६ ई० के आसनास अम्बाराम नामक व्यक्ति ने सर्वप्रथम स्वांग के गानों को बनाया तथा उसका अभिनय किया गया। स्वांग-शैलियाँ हाथरस तथा रौहूतक इन दो स्थानों के नामों से सम्बद्ध होकर दो रूपों में प्रचलित हैं। हाथरस वाली स्वांग-शैली में वीर, शृंगार तथा पौराणिक धार्मिक कथाओं पर आधारित अभिनय बहुत प्रसिद्ध रहे हैं।

ब्रज-प्रदेश में स्वांग को 'भगत' भी कहा जाता है जिसका स्वतन्त्र विकास नहीं हुआ है।

नौटंकी

उत्तर-मध्यकाल के साहित्य का सबंध राजाश्रय और शृंगार-भावना से है। रीतिकाल में राजदरबारों के शृंगार-प्रधान नाट्य-रूपों के संबंध में विशेष जानकारी नहीं है, किन्तु नौटंकी के रूप में अश्लील, शृंगारिक अभिव्यक्ति को लेकर जो अभिनय प्रस्तुत किए जाते थे, उनका सबंध एक ओर उर्दू कविता और लोक-गीत से होता था तथा दूसरी ओर अभिनय-शैली से। जयशंकर प्रसाद ने 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' पुस्तक में रंगमंच के संदर्भ में चर्चा करते हुए प्रकट किया है कि नौटंकी नाटक का ही परिवर्तित रूप है। डा० बाबूराम सबसेना नौटंकी का प्रारम्भ उर्दू कविता और लोकगीत से मानते हैं। तेरहवीं शताब्दी में अमीर खुसरो ने नौटंकी को विकसित करने की दिशा में प्रयत्न किया था। अठारहवीं शताब्दी में नौटंकी एक लोक-प्रचलित-मंच के रूप में मान्य हो गया। 'इन्दर-सभा' एक समुन्नत नौटंकी के रूप में लोक-नाट्य माना जा सकता है।

स्वांग एवं नौटंकी दोनों का ही मंच खुले में तथा ऊँचा बनाया जाता है। मंच पर एक ओर नगाड़े वाले बैठते हैं तथा उनकी ध्वनि के साथ नाट्य-मंच प्रातः काल तक जनता को अभिनय में तल्लीन रखता है।

इन जन-नाट्यों के अतिरिक्त मांड नामक नाटक भी होली के अवसर पर खेला जाता है। मांड के आघार पर संस्कृत उपरूपक 'माण' को रूपान्तर के साथ मान्य कर लिया गया हो, यह भी सम्भव है। पर्वतीय प्रान्तों में वसन्त पंचमी के अवसर पर कन्याएँ 'भूमैलो' का अभिनय करती हैं जिसे देखने सहस्रों लोगों की भीड़ तक जमा होती है।

संस्कृत के साहित्यिक रंगमंच से ये लोक-नाट्य-मंच अनेक प्रकार से विशिष्ट और लोक-प्रभावी होते हैं। लोकनाट्य-मंच साधारण जन की भावना को

प्रकट करने में समर्थ होता है, उसका केन्द्र-बिन्दु चरित्र अथवा व्यक्ति न होकर भाव होता है, इसीलिए इन नाट्य-मंचों का निकट संबन्ध संगीत से होता है। इन नाट्य-मंचों का कथानक स्थानीय प्रभावों से प्रभावित होता है तथा चमत्कारी दृश्यों के साथ कथानक की एकरसता को समाप्त करता रहता है। इन नाट्य-प्रयोगों में लोक-जीवन के रीतिरिवाज मुखरित होते रहते हैं तथा हास्य का आयोजन मुख्य कथा से पृथक् रहता है। मंच आडम्बरहीन और सादे होते हैं। कम से कम सामग्री में भी उनका कार्य चल जाता है।

लोक-रंगमंच का प्रमुख केन्द्र है जन-साधारण। वही उसके उद्देश्य का माध्यम है। नागरिक जीवन के आडम्बर से उसका कोई लगाव नहीं है। वास्तव में वह जीवन की एक स्वाभाविक अभिव्यक्ति है और इस कारण सप्रवास और कलात्मक प्रयोजन की प्रेरणा से किए जाने वाले नागरिक अभिनयों और नगरीय नाट्य-मंचों से भिन्न है। इसकी गति धीमी और पिछड़ी हुई है। समय के साथ चलना इन लोक नाट्य-मंचों का उद्देश्य नहीं है। साहित्यिक मंच श्रीमानों तथा आश्रयदाताओं और राजाओं की अभिरूचि और सम्पन्न व्यवसायियों की परिस्थितियों के अनुसार अपना आकार धारण करता है, अपने को परिवर्तित भी कर लेता है, किन्तु लोक नाट्य-मंच की ऐसी स्थिति नहीं है। इन दोनों में अधिक दूरी साहित्यिक मंच को निर्जीव और लोकनाट्य-मंच को पिछड़ा हुआ कर देती है। साहित्य का मूल तो लोक-जीवन ही है।

भारतेन्दु-युग में, जैसा कि ऊपर प्रकट किया गया है, साहित्यिक नाट्य-मंचों और लोक नाट्य-मंचों की दूरी अधिक नहीं थी। नगर में संस्कृत नाट्य-मंचों के स्थान पर पारसी थियेट्रीकल कम्पनी फूहड अभिनय और देशोत्तर कथानकों को प्रदर्शित करने में दक्षिण थी। केवल लोक नाट्य-मंच और प्राचीन संस्कृत नाट्य-मंच के समन्वय से ही हिन्दी नाटक का स्वरूप बन सकता था। भारतेन्दु ने अनुभव किया था कि संस्कृत-शैली का अपना जनता के लिए कठिन था। साथ ही, पश्चात्य नाट्य-पद्धति या उससे मिलती-जुलती कोई पद्धति अन्ततोगत्वा हमारे सांस्कृतिक पुनरुत्थान में सहायक नहीं हो सकती थी। फलतः हिन्दी गद्य के प्रथम उत्थान-काल में जिस नाट्य-शैली ने अपने को पुनर्स्थापित किया वह पारसी रंगमंच की तुलना में पृथक् कोटि का नाट्य-मंच है। भारतेन्दुयुगीन नाट्य-मंच की चर्चा करने के पूर्व पारसी रंगमंच पर भी संक्षिप्त चर्चा कर लेना उपयुक्त होगा।

पारसी रंगमंच

पारसी रंगमंच का विकास उर्दू भाषा के

से हुआ उर्दू नाटकों

के अध्ययन के आधार पर विद्वानों ने अनुमान लगाया है कि सबसे पहले उर्दू का नाटक या ड्रामा शकुतला नाटक है। इस नाटक का उर्दू में अनुवाद डा० गिलक्रिस्ट के आदेश से किया गया और यह नाटक सबसे पहिले सन् १८०४ ई० में प्रकाशित हुआ। इस नाटक का अनुवाद संस्कृत से व्रजभाषा में फरुखसियर के समय में हुआ था और व्रजभाषा से उर्दू में। शकुतला नाटक का अभिनय कव हुआ इस संबंध में कोई जानकारी उपलब्ध नहीं है, किन्तु सन् १८५८ ई० तक पारसी रंगमंच का प्रारंभ हो चुका था। सन् १८७० के लगभग बीस नाटक मण्डलियाँ बन चुकी थी। अशिकाश अभिनेता और मालिक पारसी होने के कारण, इन नाटक-मंडलियों को पारसी नाटक-मंडलियाँ कहा जाता था और बाद में व्यावसायिक रूप धारण करने के कारण इन्हें पारसी कम्पनी कहा गया। इन कम्पनियों ने जिस रंगमंच को स्थापित कर विकसित किया वह रंगमंच लोक नाट्य-मंच और संस्कृत के साहित्यिक मंच से बिलकुल भिन्न कोटि का है। इन पारसी नाट्य-मंडलियों में शिक्षित पारसी व्यक्ति अभिनय करते थे। निश्चय ही इनका प्रारंभ कलात्मक अभिनय के उद्देश्य से किया गया होगा, किन्तु बाद में यह उद्देश्य एक व्यावसायिक साधन बन कर, धन कमाने के तरीके के रूप में प्रचलित हो गया। धन जनता या सामान्य दर्शक से ही प्राप्त हो सकता था, इसलिए जन-रुचि को अत्यधिक महत्व दिया गया। इसी क्रम में इन नाटकों में अश्लीलता, महापन और आत्माहीन अनुकृतियों का प्राधान्य हो गया और रंगमंच की सज्जा, रंगीन और तडक-मडक वाले पर्दे इनके साधन हो गए।

पारसी रंगमंच का यह रूप सेठ पेन्टनजी फ्राम जी के प्रयत्न से प्राप्त हुआ, दूसरे शब्दों में इन्हें ही पारसी रंगमंच का संस्थापक कहा जा सकता है। उनके प्रयत्न से सबसे पहिले बम्बई में 'ओरिजनल थियेट्रिकल कम्पनी' खोली गई। इसका प्रारंभ सन् १८७० में हुआ। सन् १८७१ ई० में एक दूसरी कम्पनी पारसी विक्टोरिया नाटक-मंडली खोली गई। बाद में इसके एक संस्थापक, दादा माई पटेल, ने अपनी एक अलग नाटक-मण्डली स्थापित की, जिसने हैदराबाद तथा दिल्ली में प्रदर्शन कर नाम और पैसा दोनों ही कमाए। दूसरे संस्थापक नाजिरजी ने अपनी कम्पनी को कलकत्ता ले जाकर अभिनय किया। इस कम्पनी ने बंगला संगीत से प्रभावित होकर अपने नाटकों में संगीत का समावेश किया। इसी कम्पनी ने बनारस, पूना, बम्बई आदि स्थलों पर भी अभिनय प्रस्तुत किए। अनुमान किया जाता है कि इसके शकुन्तला नाटक में दुष्यंत जैसे धीरोदात्त नायक की दयनीय स्थिति और खेमटेवालियों की भाँति कमर पर हाथ रखा देखकर भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

ने इसका उल्लेख किया है ।

इन कम्पनियों के बाद एक और कम्पनी 'विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी' ने भारत के बाहर भी अपना अभिनय प्रस्तुत किया । सन १८८१ ई० में यह कम्पनी स्तुत गई और वहाँ उसे बड़ा सम्मान मिला । बादशाह और मलिका के आग्रह से 'इन्दर-सभा' का अभिनय किया । बाद में यह कम्पनी इंग्लैण्ड भी गई किन्तु वहाँ इसे सफलता नहीं मिली । इसके अतिरिक्त भी एक-दो पारसी नाटक कम्पनियों के नाम मिलते हैं ।

आलोच्य युग में पारसी रंगमंच की पर्याप्त प्रसिद्धि हो चुकी थी । प्रसिद्धि का कारण निम्नस्तरीय जनरुचि को बढ़ावा देना था । फलतः भारतेन्दु जैसे सुरुचि-सम्पन्न साहित्य-निर्माता और युग-प्रतिनिधि व्यक्ति ने इन कम्पनियों की तीव्र मर्त्सना की । इन रंगमंचों की दृष्टि न तो समाज के उत्थान और न देशवत्सलता की ओर थी और न ये स्वस्थ नाट्य-दृष्टि के प्रतिपोषक थे । फिर भी जनता में इनकी माँग थी । उसके कारण स्पष्ट हैं । इन कम्पनियों के संचालक स्वयं अच्छे अभिनेता थे तथा अभिनय और रंगमंच सबही ज्ञान भी इन्हे था । पारसी रंगमंच की प्रेरक शक्ति पश्चिमी रंगमंच था, जिनसे इनके संचालकों ने प्रेरणा ग्रहण की थी, यद्यपि व्यवसाय के प्रति उनकी रुझान ने उन्हें अंग्रेजी नाट्य-शैली से पृथक होने को विवश कर दिया । इन नाटक-कम्पनियों के पास मंच की सज्जा और उसके चमत्कारी प्रदर्शनों के लिए धन की कमी नहीं थी । विविध चमत्कारपूर्ण दृश्य और रंगबिरंगे पर्दे सामान्य जन के आकर्षण के केन्द्र थे ।

उपर्युक्त तथ्यों के अतिरिक्त पारसी रंगमंच की सफलता का कारण इनके वैतनिक अभिनेता और नाटककार भी थे, जो अपने मालिकों के लिए उनकी रुचि के अनुसार नाटक लिखते और अभिनय करते थे । नाटकों में संगीत और नृत्य की प्रधानता होती थी । चलताऊ गाने और नर्तकियोंचित अंगभंग-प्रदर्शन जन-सामान्य को प्रभावित करने के लिए एक प्रमुख साधन था । उसी प्रकार प्रायः ऐसे कथानक ही उन्होंने चुने, जिनमें प्रेम की प्रधानता थी या पौराणिक रूप प्रमुख था । स्त्री-पात्रों के अभिनय के लिए इन्हें पुरुषों से काम नहीं लेना पड़ता था । स्त्रिया ही इनके नाटकों में काम करती थी, जिसका साहित्यिक नाट्य-मंचों में अभाव था ।

भारतेन्दुयुगीन साहित्यिक रंगमंच

भारतेन्दु-युग में साहित्यिक रंगमंच के नाम पर कोई ऐसी परम्परा नहीं मिलती जिसका कोई स्वरूप हो तथा जिसके विकास का अवसर उस काल के नाटककारों को प्राप्त हुआ हो । संस्कृत-नाट्य और रंगमंच-काल निरन्तर

प्रवाह और उत्थान-पतन के मध्य कहीं निरोहित हो गया, कौन जानता है ? मुसलमान शासकों ने रही-सही सम्भावनाओं को ही समाप्त कर दिया। अतुलनीय साहित्य अग्नि को अर्पित कर दिया गया और मन्दिरों तथा प्रेक्षागृहों की ईंट से ईंट बजा दी गई। लोक नाट्य-मंच केवल खुले में तथा अपनी सहज अभिव्यक्ति में ही सीमित था। ऐसी स्थिति में भारतीय रंगमंच की दृष्टि से बंगाल का 'वेलनाछिया थियेटर,' जो नवीन सज्जा के साथ देशीय रंगमंच का एकमात्र प्रतिनिधि था, हिन्दी क्षेत्र के लिए रंगमंच का आदर्श रूप था। बंगाल के नाटककारों और अभिनेताओं ने जिस परिश्रम से इस रंगमंच के द्वारा भारतीय नाट्य-मंच का सत्कार किया, वह एक उदाहरण है :

हिन्दी प्रदेश में रासलीला से प्रभावित होकर नवाब वाजिदअली शाह ने अमानत द्वारा 'इन्दर-सर्मा' के निर्माण के पश्चात् सन् १८५३ ई० के आसपास कैसरबाग, लखनऊ में एक रंगमंच बनवाया था, किन्तु 'इन्दर-सर्मा' का रंगमंच न तो साहित्यिक शैली का रंगमंच था और न जन नाट्य-शैली का ही। इसलिए बहुत कम अंशों में ही वह हिन्दी के साहित्यिक मंच को प्रभावित कर सका। हिन्दी नाट्य-साहित्य का सर्वप्रथम रंगमंच "बनारस थियेटर" के नाम से १८६८ ई० में काशी में स्थापित हुआ। इसी में सर्व प्रथम नाटक का अभिनय हुआ, ऐसा उल्लेख प्राप्त है, किन्तु आलोच्यकाल में हिन्दी रंगमंच का कोई निश्चित स्वरूप ही नहीं बन सका। यत्र-तत्र जितने प्रयत्न हुए वे सब बिखरे हुए तथा स्थानीय समस्याओं के कारण सफल नहीं हो सके। जिन स्थानों में हिन्दी रंगमंच के उल्लेख मिलते हैं वे इस प्रकार हैं :—

बनारस

बनारस थियेटर का उल्लेख ऊपर किया ही गया है। काशी के इस प्रसिद्ध रंगमंच में पं० शीतलाप्रसाद त्रिपाठी रचित 'जानकी-मङ्गल' नाटक में स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अभिनय किया था, जिसमें काशी-नरेश, महाराज ईश्वरीय नारायणसिंह पधारे थे। काशी का दूसरा रंगमंच "विश्वेश्वर थियेटर" है। इस रंगमंच में प्रायः व्यायसायिक नाटक-मण्डलियाँ ही नाट्य-प्रयोग करती थीं। इन दो रंगमंचों के अतिरिक्त भारतेन्दु के जीवनकाल में एक रंगमंच और स्थापित हुआ था किन्तु उसका कोई बिवरण ज्ञात नहीं है। काशी में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र कृत "सत्य हरिश्चन्द्र", "अन्धेर नगरी" आदि का अभिनय हुआ था। काशी के रंगमंच आधुनिक बंगाली प्रभाव से युक्त तथा पश्चिमीय नाट्यमंचों से भी प्रभावित थे।

प्रयाग

प्रयाग में 'प्रयाग आर्य-नाट्य-सभा' एक प्रसिद्ध नाट्य-मस्था थी जो नाट्य-पत्र भी प्रकाशित करती थी। इसके संस्थापक प० देवकीनन्दन त्रिपाठी ने भारतेन्दु से प्रेरणा ग्रहण कर इसे स्थापित किया और एक समय में यह समूचे हिन्दी प्रदेश की महत्त्वपूर्ण नाट्य-संस्था थी। 'प्रयाग-नाट्य-सभा' ने 'कलियुगी जनेऊ' तथा 'रणधीर-प्रेममोहिनी' नाटकों का अभिनय किया। एक और नाट्य-संस्था प० सालिगराम ने प्रयाग में स्थापित की थी किन्तु उसका विवरण प्राप्त नहीं है।

कानपुर

प० प्रतापनारायण मिश्र ने यद्यपि सबसे पहले रामनारायण तिवारी तथा बिहारीलाल के प्रयत्नों से अभिनीत, 'सत्य हरिश्चन्द्र' तथा 'द्वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' (१८७६ ई०) का विरोध किया था, किन्तु बाद में उन्हीं के उत्साह के फलस्वरूप कानपुर में अनेक नाट्य-मंच स्थापित हुए। 'भारत मनोरजनी सभा' ने 'हठी हम्मीर', 'कलि प्रदेश' आदि मिश्र द्वारा रचित नाटकों का अभिनय किया। प० देवकीनन्दन त्रिपाठी कृत 'जय नारसिंह की' तथा प० अम्बिका दत्त व्यास कृत 'गौ-सकट' नाटक का अभिनय किया गया। अन्य नाटकों के खेले जाने का भी उल्लेख मिलता है, किन्तु इन नाटकों के लिए अपना कोई रंगमंच या थिएटर नहीं था।

आरा

आरा में नाट्य-मंच का विकास अभिनय की सफलता को लेकर चला। रंगमंच के निर्माण के सम्बन्ध में कोई विशेष विवरण नहीं मिलता। श्री जैनेन्द्र कुमार नामक व्यक्ति ने, जो स्वयं नाटककार और अभिनेता दोनों ही थे, एक जैन नाटक-मण्डली की स्थापना की। धीरे-धीरे यह नाट्य-मण्डली एक सार्वजनिक नाटक-मण्डली में परिवर्तित हो गई। जैनेन्द्र कुमार कृत 'कलि कौतुक', 'सोमा सती', 'प्रद्युम्न चरित्र' आदि नाटकों का अभिनय इस नाट्य-मण्डली द्वारा सफलता पूर्वक किया गया।

भाँसी

उपन्यासकार स्वर्गीय वृन्दावन वर्मा ने 'भाँसी की रानी' उपन्यास में भाँसी के राजा गंगाधर राव को नाट्य-प्रेमी बतलाया है तथा भाँसी में भारतयुगीन नाट्य-रंगमंच का उल्लेख किया है। उस नाट्य-मंच में कौन से नाटक खेले जाते थे, उसका कोई उल्लेख नहीं किया है। श्री वृन्दावनलाल वर्मा का एक लेख 'नई धारा' में अप्रैल-मई १९५२ के अंक में 'हिन्दी में रंगमंच' नाम से प्रकाशित हुआ



था, जिसमें उन्होंने सन १६०५ ई० तक भाँसी में हिन्दी नाटकों के देखने का उल्लेख किया है। भाँसी के नाट्य-मंच पर बंगाली प्रभाव प्रत्यक्ष था। रंगमंच के लिये पर्दे आदि उपादान स्थानीय लोग तैयार करते थे।

इन स्थानों के अतिरिक्त भी आलोच्यकालीन नाटकों के अभिनय लखनऊ, बलिया, मुजफ्फरनगर आदि स्थानों पर होने के तथा नाट्य-प्रयोग होने के उल्लेख मिलते हैं। लखनऊ का बंगाली नाट्य-मंच 'विद्यात नाट्य शाला' था जिसमें हिन्दी नाटकों का अभिनय भी होता था। प्रायः ये अनूदित नाटक होते थे तथा जनरुचि को ध्यान में रखकर अभिनीत किये जाते थे।

उपर्युक्त परिचयात्मक विवरण केवल इस दृष्टि से दिया गया है कि आलोच्यकाल में अभिनय के द्वारा हिन्दी नाट्य-मंच की क्या स्थिति थी। रंगमंच की दो प्रमुख अवस्थाओं में — अभिनय तथा प्रेक्षागृह — प्रेक्षागृहों की दृष्टि से कोई महत्वपूर्ण उपलब्धि नहीं मानी जा सकती! अभिनय की दृष्टि से अवश्य ही यह युग अपना महत्वपूर्ण योगदान दे सका है, इसमें दो मत नहीं हो सकते।

वास्तव में भारतेन्दुयुगीन रंगमंच जनरुचि द्वारा निर्देशित रंगमंच था। अशिक्षित और पिछड़े हुए समाज की दृष्टि से खेले गए नाटकों में कलात्मक सवर्द्धन या वैशिष्ट्य के लिए स्थान शेष नहीं रहता है। यह लोकरुचि वास्तव में पारसी रंगमंच की व्यावसायिक दृष्टि से प्रभावित थी, किन्तु अव्यावसायिक रंगमंच की इस दृष्टि के कारण हिन्दी नाटक के प्रथम उत्थान-काल में अपना रंगमंच न तो स्थापित हो सका और न विकास की कोई संभावनाएँ ही प्राप्त हुईं। जैसा कि पूर्व में उल्लेख किया गया है, हिन्दी नाट्य-साहित्य का प्रारम्भ संस्कृत नाटकों के अनुवाद और संस्कृत नाट्य शैली के नियमों के आधीन हुआ था। संस्कृत के नाट्य-मंच का कोई स्वरूप सामने नहीं था। स्वाँग आदि लोक नाट्य-मंचों में रंगमंच जैसी कोई विशिष्ट स्थिति नहीं थी। ये तो खुले रंगमंच थे, जो सामान्य उपकरणों से काम चला लेते थे। बंगाली रंगमंच अपने मूल में संस्कृत नाट्य-मंच से सम्बद्ध थे, किन्तु पश्चिमी नाट्य-शैली के अत्यधिक प्रभाव के कारण वे प्रायः पश्चिमी नाट्य-शैली की अनुकृति मात्र रह गए थे।

भारतेन्दु-युग नाटक-साहित्य के निर्माण का युग है, रंगमंच आदि का विकास स्वभावतः बाद की स्थिति है। नाट्य-मंच के लिए भारतेन्दु जैसा कोई और प्रतिभाशाली व्यक्ति यदि हिन्दी को प्राप्त हो जाता तो हिन्दी का अपना रंगमंच अवश्य ही निर्मित हो सकता था, किन्तु यह तो सम्भावना ही मात्र है; यथार्थ स्थिति इससे भिन्न है। यद्यपि डा० रामविलास के इस मत का भी औचित्य

है कि 'भारतेन्दु ने नाटक लिखने की परम्परा को जन्म नहीं दिया, उन्होंने नाटक खेलने की परिपाटी भी प्रारम्भ की और स्वयं अभिनय करके लोगों के सामने एक आदर्श उपस्थित किया, किन्तु उनके इस प्रयास के बाद भी हिन्दी रंगमंच जैसा कोई अभियान प्रारम्भ नहीं किया जा सका। मस्कृत के नाटको और उसके रंगमंच को महत्त्व देते हुए जनजीवन के लिए अनुकूल मानना इस युग के नाटककारों के लिए सम्भव नहीं था। नवीनता के लिए आग्रह एक ऐसी वास्तविक दृष्टि थी, जिसके कारण अनेक समस्याएँ हिन्दी रंगमंच के विकास में बाधा बन कर खड़ी हो गईं। समाज में अभिनय-कला को सम्मान की दृष्टि से नहीं देखा जाता था। मध्ययुगीन कुष्ठाधी और पराधीन मानसिक दबाव ने तथाकथित सामाजिक स्थिति में इन सबके लिए कोई स्थान नहीं छोड़ा था। लोकरुचि नागरिक रुचि से अधिक समर्थ थी, किन्तु उसके पास ज्ञान-दृष्टि नहीं थी; फलतः फुटकर प्रयत्नों के द्वारा अभिनय-कला का श्रीगणेश ही इस युग की देन कहा जा सकता है।

फुटकर अभिनय विशेष उत्सवों तथा अल्प प्रेक्षकों तक ही सीमित रहे। पढ़े-लिखे वर्ग में भी नाटकों के प्रति-विशेष आग्रह और प्रेम विकसित नहीं हो सका। फलतः नाटककार और अभिनेताओं को अपने स्तर को परखने का कोई साधन न बच सका। परिष्कृत रुचि के समीक्षकों की आलोचनाओं से रंगमंच दिनो-दिन निखरता है। हिन्दी रंगमंच को ऐसा अवसर प्राप्त न हो सका।

सूत्र-रूप में इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि आलोच्यकाल में रंगमंच की स्थापना और विकास के फुटकर प्रयत्न हुए, किन्तु ऐसा कोई सामूहिक प्रयत्न नहीं हुआ, जिससे आगे चलकर उसका अपना विशेष और जातीय रंगमंच उभर कर सामने आ सकता।

अध्याय : दस

उपसंहार ।

भारतेन्दु-युगीन नाट्य-साहित्य का यह संक्षिप्त इतिवृत्त हिन्दी नाटक-साहित्य के प्रथम उत्थान-काल के वैशिष्ट्य को प्रकट करने की दृष्टि से उपयोगी होगा। जैसा कि पिछले पृष्ठों में उल्लेख किया गया है, भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी नाट्य-साहित्य के अन्तर्गत ऐसी कोई आदर्श रचना प्राप्य नहीं है, जिसके आधार पर हिन्दी नाटक-साहित्य के प्रतिनिधि-रूप का विवेचन किया जा सके। लोक नाट्यमंच और संस्कृत नाट्यमंच के मध्य हिन्दी साहित्यिक रंगमंच और नाटक अपनी जिन परिस्थितियों और पर्यावरण में स्वरूप ग्रहण कर सका, उसके मूल में भारतेन्दु जैसे प्रतिभाशाली व्यक्तित्व की उपस्थिति, तत्कालीन सामाजिक, राजनैतिक परिस्थितियाँ, सांस्कृतिक अभ्युत्थान की प्रेरणा और विश्व के घरातल पर अत्यन्त प्राचीन भारतीय समाज की दीन-हीन स्थिति आदि अनेक प्रसंग अपना महत्त्व रखते हैं। भारतेन्दु-युग अपने पूर्वापर मन्दमौं में एक नवीन दृष्टि, यथार्थ भूमिका और आशावादिता का व्यक्त रूप कहा जावे तो अत्युक्ति न होगी। राष्ट्रीय जन-जागरण के इस सन्धि-युग में, जब कि पुरातन और रूढ़ व्यवस्था और पद्धति स्वतः ही ध्वस्त हो रही थी, नवीन आदर्शों के इस भवन का निर्माण किसी स्थिर और दृढ़ मानदण्डों की सुविधा ही प्रदान नहीं करने हैं। ऐसे गतिशील परिवर्तनापेक्षी समाज की नाट्य-रचना, जिसका कोई स्पष्ट पूर्व आदर्श न हो और जो पराधीन होकर भी अंग्रेजी नाटक-साहित्य का अनुकरण करने को मानसिक दृष्टि से तत्पर न हो, तब उन सूक्ष्म अन्तःप्रवृत्तियों का पर्यालोचन एक समस्या हो हो सकती है। अध्येताओं की दृष्टि में भी कही यह गति निराशा के आधार पर चित्रित की गई है तो कही आशा की किरण को लेकर नई राष्ट्रीय चेतना की वास्तविक वाहिका के रूप में। इस संक्रमण-काल के अध्ययन में इसी दृष्टि से एक सम्भव विवेचना प्रस्तुत की गई है, जिससे आलोच्य युग की नाट्य विषयक धारणाओं और मान्यताओं का सही

मूल्यांकन हो सके ।

सम्पूर्ण भारत में नवचेतना की दृष्टि से उन्नीसवीं शताब्दी अत्यन्त महत्त्व की शताब्दी है । आधुनिक जीवन-बोध के भौतिक उपकरणों और साधनों का महत्त्व इस युग में अत्यधिक है, किन्तु भौतिकता से युक्त वैज्ञानिक उपलब्धि में प्राचीन आध्यात्मिक पुनरुत्थानवादी दृष्टि में सतत संघर्ष और एक नवीन उन्मेष की स्थिति का आह्वान राजनीति के आश्रय में अपना स्थान बनाने में सफल हुआ, यह युग का ही चमत्कार है । इसके बाद भी भारतेन्दु-पूर्व-युग में राजनैतिक स्वाधीनता, आर्थिक दृढ़ता, और रुढ़ियों से युक्त समाजादर्श पूर्णतया स्पष्ट नहीं थे । आलोच्य-युग में भी उसकी कोई स्पष्ट रूपरेखा नहीं मिलती । केवल आगामी परिवर्तन की पृष्ठभूमि के रूप में ही हमें उसके दर्शन होते हैं ।

साहित्य-सन्दर्भ में पद्य की अपेक्षा गद्य का महत्त्व बौद्धिक और यथार्थ जीवन-दृष्टि के प्रादुर्भाव की सूचना है । भारतेन्दु-पूर्व-युग में साहित्य कतिपय व्यक्तियों का बुद्धि-विलास था, जब कि जन-जन के मन की भावनाओं के पोषक साहित्य के रूप में गद्य-साहित्य की अनेक विधाएँ आलोच्य-युग में प्रारम्भ होकर विकसित हो सकी । नाट्य-कला का साहित्यिक रूप में पुनः विकास हुआ । शिक्षित-अशिक्षित दोनों ही प्रकार का जन-समुदाय इसके प्रति आकर्षित हुआ और मानसिक स्तर पर एक नवीन भाव-साम्य की भाषाभिव्यक्ति सम्भव हुई ।

भारतेन्दु-पूर्व-युग के नाटकों में, कृष्णव भक्ति-भावना के नव-जागरण के फलस्वरूप, ऐसे नाटकों की रचना अधिक हुई जिनका पर्यावरण धार्मिक है । उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में 'भागव-विनोद', जानकी राम रचित नाटक, 'रामलीला-विहार नाटक', 'रामायण नाटक' 'प्रद्युम्न-विजय नाटक', 'नहुष नाटक' तथा 'आनन्द-रघुनन्दन नाटक', की रचना का उल्लेख किया जाता है । इन नाटकों में केवल 'भागव-विनोद' संस्कृत के नाटक का पद्य-बद्ध अनुवाद है । शेष नाटक मौलिक है । उपर्युक्त नाटकों का वर्गीकरण यदि किया जावे तो सत्रहवीं से उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य रचे नाटकों में रामचरित संबंधी नाटक छः, कृष्णचरित संबंधी नाटक तीन, दुर्गा संबंधी नाटक एक, प्रतीकात्मक नाटक तीन और नीति संबंधी एक नाटक है । केवल 'शकुन्तला' और 'भागव-विनोद' ही ऐसे नाटक हैं जो धार्मिक नहीं हैं । नेवाज का 'शकुन्तला' नाटक का अनुवाद अपने आश्रयदाता आजमशाह की प्रेरणा से और 'मालती-भागव' का अनुवाद भरतपुर के महाराज-कुमार, प्रताप सिंह की प्रेरणा से हुआ । वास्तव में समग्र धार्मिक नाट्य-साहित्य का यह अनुवाद कहीं प्राचीन संस्कृत परिपाटी से प्रेरित है

तो कही प्रबन्ध-काव्यत्व की भावना से अनुप्राणित । ब्रजभाषा के इन नाटकों को हिन्दी खडोबोली-गद्य के आलोच्य-कालीन नाटक किस प्रकार अपने लिये आदर्श मान सकते थे ? कतिपय नाट्य-समीक्षक तो इनको नाटक भी नहीं मानते, यद्यपि ऐसा करना उस काल के नाटककारों के प्रति न्याय न होगा । जन-रुचि के मानसिक स्तर के साथ-साथ रचनाओं के जन्म और विकास का घनिष्ट सम्बन्ध है । उस काल के दर्शकों की मानसिक स्थिति में वे नाटक ग्राह्य थे । आज भी वैसे ही ग्राह्य होंगे, यह सम्भव नहीं है । इन नाटकों की पद्यबद्ध शैली ही सम्भवतः उन्हें नाटक न होने की कोटि में रखती है, किन्तु भारतवर्ष ही नहीं, यदि विश्व के समकालीन नाटककारों की कृतियों का अवलोकन किया जावे, तो यह स्पष्ट होगा कि प्रायः सभी रचनाओं का प्रमुख आधार पद्य ही था । पद्यबद्ध-सवाद, सवाद ही की एक अवस्था है जो इन नाटकों को प्राप्य है । भारतेन्दु-युग के पूर्व यह स्थिति अस्वाभाविक नहीं थी । बाद में हम उसे अस्वाभाविक मानकर यदि पूर्व नाट्य-साहित्य की समीक्षा करते हैं तो इसमें कहीं न कहीं कुछ त्रुटि रह गई है, ऐसा ही मानना होगा । वस्तुस्थिति यह है कि पद्य के कारण नाटक में अस्वाभाविक स्थिति उत्पन्न होती ही नहीं है । नाटक को वास्तव में नट अथवा अभिनय की क्रिया ही माना गया है । नाटक का मुख्य लक्षण है क्रिया-व्यापार की तत्परता, अभिनय उन्नी का एक साधन है । अभिनय के लिए भाव की मनोभूमि चाहे पद्य में प्राप्त हो, चाहे गद्य में, इससे कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता । आलोच्य-काल में जन-मानस की भावना की अभिव्यक्ति पद्य के स्थान पर गद्य में अधिक प्रबल रूप में हुई है । इस दृष्टि से इन नाटकों में अपने पूर्ववर्ती नाटकों से यह विशेषता पाई जाती है कि उनका प्रमुख स्वर पद्यात्मक न होकर गद्यात्मक हो गया था । नाट्य-शैली की दृष्टि से भी पूर्व नाटक संस्कृत नाटकों से दूर हो रहे थे, किन्तु लोक नाट्य-शैली के 'रास' आदि को उन्होंने अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाना प्रारम्भ कर दिया था, जिससे जन-मानस के साथ उनका तादात्म्य हो सके । भारतेन्दुयुगीन नाटककारों ने संस्कृत नाट्य-शैली और जन नाट्य-शैली के समन्वय के साथ, पश्चिम की ट्रेजेडी की अनुकृति पर, दुखान्त नाटकों की रचना की । इस नवीन स्थिति के कारण हिन्दी नाटकों का अपने पूर्ववर्ती नाटकों से एक ऐसा अन्तर दृष्टव्य होता है, जिससे प्रायः विद्वान् हिन्दी नाटकों का वास्तविक प्रणयन भारतेन्दु-युग की ही उपलब्धि मानते हैं । एक समुचित विकास-परम्परा को देखते हुए यह मानना तर्कोचित भी है । बँगला भाषा के अनुवादों के माध्यम से तथा अँग्रेजी नाटकों के अध्ययन-अव्यापन से पाश्चात्य नाट्य-शैली के प्रसिद्ध नाटककार शेक्सपियर की

नाट्य-शैली का प्रभाव पडना अस्वाभाविक नहीं है। अंग्रेजी राज्यकर्ता अपने शासनतंत्र के साथ अपना साहित्य और अपनी कला भी उसी विजेता-भाव से अपने साथ लाये थे, जिसे सबसे पहले बंगाल ने स्वीकार किया और बाद में समग्र देश में उसका प्रभाव परिलक्षित होता है। संस्कृत नाटको को अपनी सांस्कृतिक धरोहर मानने के बाद भी शेक्सपियर की ट्रैजेडी और वंगला के दुःखान्त नाटको के प्रभाव के फलस्वरूप हिन्दी नाटको में दुःखान्त नाटकों की रचना आलोच्य-काल में हुई। नाटको में पद्य के स्थान पर गद्य और भावना की दृष्टि से सुखान्त के स्थान पर दुःखान्त अभिव्यक्ति ने वास्तव में इस युग के नाटकों की काया को पलट दिया। आलोच्य-काल के अनुवादों के साथ मौलिक नाटको में 'रणधीर-प्रेम-मोहिनी' (प० श्रीनिवास दास कृत) ही ऐसा पहिला नाटक ठहरता है, जो संस्कृत नाटक के सिद्धान्तों के अतिकूल होने के बाद भी लोकप्रिय नाटक है और दुःखान्त है।

सुखान्त और मागलिक जीवन-दृष्टि की अपेक्षा पश्चिम से आने वाली इस विशेष दृष्टि का अपना एक विस्तृत इतिहास है। शेक्सपियर की ट्रैजेडी भी यूरोपीय ट्रैजेडी का एक अल्प स्वरूप है। अरस्तू ने अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'पोयटिक्स' में, जिसकी रचना लगभग तीन सौ ईसा-पूर्व हुई है, इसका विशद विश्लेषण किया है। अरस्तू के पूर्व भी प्लेटो ने अपना यह मत प्रकट किया था कि ट्रैजेडी से भय और कर्षणा का रेचन होता है। प्लेटो के शिष्य अरस्तू ने ट्रैजेडी नाटकों का उद्देश्यपरक अध्ययन प्रस्तुत किया। ट्रैजेडी के सम्बन्ध में यथास्थान चर्चा की गई है। यहाँ पर उसके उल्लेख का हेतु यह है कि पूर्व और पश्चिम की जीवन-दृष्टियों में मौलिक भेद परिलक्षित होने के बाद भी, मानव-मन के सम्बन्धों में कोई विशेष अन्तर नहीं है। ट्रैजेडी अपने मूल अर्थ में दुःखान्त नाटक नहीं था। दुःखान्त और सुखान्त की जो परिभाषा बाद में पश्चिम के नाट्य-साहित्य में व्याप्त हुई और भारतवर्ष में भी मिलती है, उससे मूल ट्रैजेडी एक निम्न कोटि की सृष्टि थी। सामान्य जीवन में मनुष्यों से ऊँचे आदर्श का ही हम अनुकरण करते हैं या फिर मनोभावानुकूल नीचे के स्वरूप को ग्रहण कर लेते हैं। अरस्तू ने इस भेद के आधार पर ही ट्रैजेडी और कामेडी का विकल्प किया है। ऊँचे आदर्श का अनुकरण जिसके द्वारा हो वह ट्रैजेडी और निम्न आदर्श का अनुकरण जिसके द्वारा हो वह कामेडी। वास्तव में ट्रैजेडी से दम्भ का निरसन होता है।

शेक्सपियर (१५६४-१६१६ ई०) की ट्रैजेडी में, जिसका प्रभाव आलोच्य-काल के नाटकों पर देखा गया है, चरित्र की दुर्बलता, मानवीय शक्ति का हास और

मानवेतर शक्ति के कार्य-व्यापार की प्रधानता है : संस्कृत नाटकों में भी मानवेतर शक्ति की प्रधानता को ही महत्व प्राप्त है, यद्यपि दोनों की दृष्टियों में मौलिक भेद है। इसके बाद क्रिधा-साम्य के आधार पर संस्कृत नाटकों की अपेक्षा आलोच्ययुग में पश्चिम के दुःखान्त नाटकों की छाया ही अधिक है। भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में नये नाटकों का वर्गीकरण इस रूप में किया है।

ये नवीन नाटक मुख्य दो भेदों में बँटे हैं—एक नाटक, दूसरा गीति-रूपक। जिनमें कथा-भाग विशेष और गीत न्यून हो, नाटक; और जिनमें गीति विशेष हो वह गीति-रूपक। ये दोनों, कथाओं के स्वभाव से, अनेक प्रकार के हो जाते हैं, किन्तु उनके मुख्य भेद इतने किये जा सकते हैं, यथा—(१) संयोगान्त अर्थात् प्राचीन नाटकों की भाँति जिसकी कथा संयोग पर हो, (२) वियोगान्त—जिसकी कथा अन्त में नायिका या नायक के मरण, या किसी प्रकार की आपद्-घटना पर समाप्त हो (उदाहरण 'रणधीर-प्रेममोहिनी') (३) मिश्र, अर्थात् जिसके अन्त में कुछ लोगों का तो प्राण-वियोग हो और कुछ सुख पावे।^१

जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया गया है, रास आदि जन-नाट्य-शैलियों की अन्तर्भूक्ति से हिन्दी नाटकों में गीति रूपको की सृष्टि हुई। पद्य और संगीत का यह समन्वय संस्कृत और लोक अथवा जन-नाट्यों का समन्वय ही माना जावे तो समीचीन होगा। उसी प्रकार संस्कृत नाटकों की परम्परा में सुखान्त और पश्चिम नाट्य-परम्परा में दुःखान्त नाटकों के रूप में यह वर्गीकरण युग की वस्तुस्थिति पर यथोचित प्रकाश डालता है। नवीन दृष्टि के कारणों की भीमासा भी भारतेन्दु ने की है। प्राचीन काल के अभिनयादि के सम्बन्ध में तत्कालीन कवि लोगों की और दर्शक-मंडली की जिस प्रकार रुचि थी, वे लोग तदनुसार ही नाटकादि दृश्य-काव्य की रचना करके सामाजिक लोगों का चित्त-विनोदन कर गए हैं, किन्तु वर्तमान समय में इस काल के कवि तथा सामाजिक लोगों की रुचि उस काल की अपेक्षा अनेकांशों में विलक्षण है। इससे सम्प्रति प्राचीन मत का अवलंबन करके नाटक आदि दृश्य-काव्य लिखना युक्तिसंगत नहीं बोध होता^२।

भारतेन्दु की यह दृष्टि ही वास्तव में सम्पूर्ण युग की मानसिक स्थिति की परिचायिका है। स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को अपने वाक्यकाल में पैतृकरूप में जो

१. भा० प्र०, पृ० ७२०।

२. भा० प्र० पृ० ७२१।

नाट्य-शैली प्राप्त हुई थी, वह मस्कृत-परम्परा की पद्य-प्रधान शैली थी, जिसके कथानक धार्मिक होते थे, किन्तु गद्य-प्रधान 'शकुन्तला' नाटक (राजा लक्ष्मणसिंह द्वारा अनुवादित) का भी भारतेन्दु के मन पर कम प्रभाव नहीं पड़ा। राजा शिव-प्रसाद सितारेहिन्द और राजा लक्ष्मणसिंह जैसे प्रतिभा-मम्पन्न साहित्यिकों के सम्पर्क से उनकी साहित्य-प्रतिभा को विकसित होने का अवसर मिला। प्राचीन और नवीन विचारधारा के संघर्ष-काल में भारतेन्दु जिस समन्वय-भावना को लेकर यथार्थ दृष्टि से नाट्य-लेखन में प्रवृत्त हुए, उसका महत्त्व उनके जीवन-काल में और उनकी मृत्यु के बाद भी भारतेन्दु-युग के रूप में प्रकट हुआ। यह तथ्य भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। भारतेन्दु-युग की उपलब्धि को, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के साहित्य-सृजन और नाट्य-प्रयोगों की उपलब्धि के बिना आँकना, वास्तव में केन्द्रीय-आधार रहित घुरी को आँकने के समान ही होगा। वास्तव में पश्चिम के प्रभाव, अंग्रेज शासनको के राजमद और भारतीयों की पराजित स्थिति के सद्वर्ष में जो लोग भारतीयता, संस्कृत, साहित्य और देशी जीवन का उपहास कर रहे थे, भारतेन्दु जैसे स्वाभिमानी देश-वत्सल व्यक्ति के लिए यह मार्मिक आघात असहनीय था। उन्होंने अपनी भाषा में सेवा करने का निश्चय किया और आजीवन इसी में लगे रहे। देश की परिस्थिति के अनुकूल उन्होंने नाट्य-रचना की, क्योंकि जनता तक अपने भावों और विचारों को पहुँचाने का सबसे सशक्त माध्यम नाटक ही होता है। नाटक के माध्यम में युग की नई आकांक्षाओं और उमंगों को प्रकट करने की दृष्टि से सोद्देश्य नाट्य-रचना की प्रवृत्ति उनमें दिखाई देती है। उन्होंने अपने काल के नाटकों के मुख्य उद्देश्यों की चर्चा करते हुए लिखा है कि इन नवीन नाटकों की रचना के मुख्य उद्देश्य ये होते हैं, यथा—(१) शृंगार (२) हास्य (३) कौतुक (४) समाज-संस्कार (५) देश-वत्सलता। प्रकट है कि भारतेन्दु ने स्वयं उत्तम नाटकों की रचना कर, अपने मित्रों को नाट्य-रचना की प्रेरणा दी और इस प्रकार हिन्दी के स्वतंत्र नाट्य-विधान को स्थापित करने का प्रयत्न किया। भारतेन्दु के नाटकों की समीक्षा के अवसर पर उनके कथानकों का वैशिष्ट्य, पात्रों की आदर्श भाषा और शैली का परिचय इसी दृष्टि से दिया गया है, जिससे सम्पूर्ण युग पर उनके प्रभाव और युग की नाट्य विषयक उपलब्धि का यथोचित मूल्यांकन सम्भव हो सके। भारतेन्दु ने मौलिक, रूपान्तरित और अनूदित नाटकों की रचना की, जिसमें विविध कथानकों का नवीन और प्राचीन आदर्शों के रूप में उपयोग किया। वैष्णव-भक्ति के प्रेम-तत्त्व से आद्यो-पान्त पूर्ण आदर्शवादी रचना 'चन्द्रावली' और राष्ट्रप्रेम की ज्वलन्त समस्याओं से युक्त यथार्थवादी नाटक 'भारत-दुर्दशा', दोनों के रचयिता के मानसिक धरातल का

मूल्याकन युग-विशेष की प्रतिभा का मूल्याकन ही ठहरता है; १ यह भारतेन्दु की ही बिलक्षणता है। भारतेन्दु ने परम्परागत भारतीय नाट्य-पद्धति के प्रवाह में यूरोपीय नाट्य-कला को जिम रूप में सयुक्त किया, वह उस समय में प्रचलित अंग्रेजी नाटको का अनुकरण नहीं था। उन्होंने इस दृष्टि से पृथक्-पृथक् प्रयोग किए और एक मध्यम मार्ग की पद्धति अपनाई, जिससे हिन्दी नाटक का विकास सम्भव हुआ। बँगला भाषा में जिम तीव्रता से यूरोपीय नाट्य-शैली ग्रहण कर ली गई थी, हिन्दी में उसे ग्रहण नहीं किया गया और इसका श्रेय भारतेन्दु को ही है। संस्कृत के मँवर से नाटक को निकाल कर- जन-मानस के चोराहे पर रखने की इस कला के कारण, हिन्दी नाटक में गतिरोध के लिए सम्भावनाएँ नहीं के बराबर रह गईं। आलोच्य-काल में इस दृष्टि से किये गये सभी प्रयत्नों के पीछे एक विशिष्ट साहित्यगत निष्ठा व्याप्त थी, जो प्रतिनिधि नाटककारों के प्रत्येक क्षेत्र में प्राप्त होती है।

भारतेन्दु-युग की सबसे वेगवती धारा प्रहसन की ही धारा मानी जाती है। भारतेन्दु ने जिस सहज-बोध से नीठे व्यग के द्वारा समाज के विकृत और पिछड़े हुए वर्गों के लिए मुधाररूपी औषधि का प्रयोग किया, उसकी सफल प्रतीति प्रहसन में मिलती है। "वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति", "विषस्य विषमौषधम्", "अन्धेरनगरी" में सामाजिक बुरीतियों के निवारण के लिए जन-भाषा का प्रयोग किया तथा इस प्रकार प्रहसन की एक लम्बी परम्परा आलोच्यकाल में उपलब्ध होती है।

हिन्दी नाटकों में इसी प्रकार देशवत्सलता अथवा राष्ट्रीय विचारधारा का श्रीगणेश भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने किया। अपने सभी प्रकार के नाटकों में यथास्थान और अवसर के अनुकूल देशप्रेम की भावना के प्रसंगों को अपने कथानकों में स्थान दिया। वास्तविक स्थिति तो यह है कि कहीं-कहीं नाटक के कथानक केवल बहाने मात्र हैं, राष्ट्रीय भावना ही उसमें प्रधान रूप से व्याप्त है। उदाहरण स्वरूप "प्रेम-जोगिनी" नाटक को ही लिया जा सकता है, जिसमें सूत्रधार कमल-वन रूपी भारतभूमि को दुष्ट गजों द्वारा "रोधित" बनलाकर देश की वास्तविक स्थिति को दर्शक के सामने रख देना चाहता है। राष्ट्रीय भावना का यह रूप हमें केवल

१. इस सम्बन्ध में डा० दशरथ ओझा के विचार इस प्रकार हैं :—'भारतेन्दु का मित्र-मंडल अपने नेता की आकांक्षा पूर्ति के हित सतत् प्रयत्नशील रहा, भारतेन्दु की दिव्यात्मा उनको नवशक्ति प्रदान करती हुई निरन्तर प्रेरणा दे रही थी। हिन्दी नाटक उदभव और विकास पृ० १६६।

हिन्दी में ही मिलता हो, ऐसी बात नहीं है; उध समय के बंगला, मराठी आदि भाषाओं में भी ऐसी ही भावनाएँ पाई जाती हैं। राष्ट्रीयता की भावना के साथ आन्तर्गौरव का बोध भी इन नाटकों का एक अन्तर्निहित भाव होता था, किन्तु आलोच्यकालीन हिन्दी नाटको में वैसा उग्र राष्ट्रवाद परिलक्षित नहीं होता, जैसा बंगला 'नील-दर्पण' के नाटककार, सुप्रसिद्ध दीनबन्धु मित्र की रचनाओं में प्राप्त है। भारतेन्दु ने 'अन्धेर नगरी' में जिन प्रतीक पात्रों की मृष्टि की है, उन्हें आसानी से पहिचाना जा सकता है, किन्तु सत्य घटना को भी यदि कलात्मक रूप में प्रस्तुत किया जाये तो उसका प्रभाव दूसरे प्रकार का होता है। भारतेन्दु के इस नाटक को वे ध्यक्ति भी देख कर यदि प्रशंसा करते हैं, जिनके ऊपर यह नाटक लिखा गया तो यह नाटककार की अभिव्यक्ति-कौशल का ही चमत्कार है।

भारतेन्दु के समकालीन, देश के अन्य प्रतिनिधि नाटककारों में, बंगाल के रामानन्द तर्करत्न, गुजराती के रणछोडदास और मराठी के किलोसकर का नाम उल्लेखनीय है। भारतेन्दु सहित इन चारों नाटककारों में प्रायः सभी बातें समान पाई जाती हैं, जिनका उल्लेख वर्ण्य विषय के रूप में पूर्व में किया ही जा चुका है। एक बात में भारतेन्दु इन नाटककारों से पृथक् ठहरते हैं और इस दृष्टि से भारतेन्दु का महत्त्व विशेष हो जाता है। प्रत्येक भारतीय भाषा में आलोच्य-काल में रचित, सामाजिक नाटकों में, सुधार की भावना तीव्रतम रूप में है। उसका समर्थन और विरोध दोनों ही हुआ, किन्तु भारतेन्दु के नाटको में इन सुधारों का तीव्र आग्रह होने के बाद भी, किसी वर्ग या समुदाय का विरोध तत्कालीन पत्र-पत्रिकाओं में पढ़ने में नहीं आया। इसके अतिरिक्त, भारतेन्दु तथा उनके सहयोगी नाटककारों ने अपनी रचनाएँ लिखी, उनके अभिनय का प्रबन्ध किया और नाटको में पात्र बनकर भी अपना कौशल दिखलाया। यह एक ऐसा तथ्य है जो आलोच्य-कालीन अन्य नाटकीय भाषाओं के नाटको में नहीं मिलता। यह एक दोष भी हो सकता है, जिससे हिन्दी नाटक का विकास व्यक्तिमुखी होकर ही रह गया और आज तक उसका कोई समर्थ रंगभूष नहीं बन सका।

किन्तु उस संक्रमण-काल में, जिसमें देश-भक्ति को राजद्रोह और मातृभाषा-प्रेम को हीन भाव माना जाने लगा था, भारतेन्दु ने अपनी अदम्य शक्ति, अटूट लगन और विलक्षण प्रतिभा से अपने युग का नेतृत्व किया और युगीन स्थितियों को प्रभावित कर, हिन्दी नाटक-साहित्य को ऐसी देन दी, जिससे आलोच्य-काल की ही नहीं, अपितु परवर्ती युग की प्रतिभाएँ भी अपने विकास को यथार्थवादी रूप दे सकी।

भारतेन्दु हरिश्चन्द के इस महत्त्वपूर्ण योग-दान का प्रभाव उनके मडल पर भी पड़ा, जिसमें अनेक नाटककारों ने भारतेन्दु हरिश्चन्द की प्रेरणा से ही रचना की और अपनी प्रस्तावना में इस तथ्य को स्वीकार किया। युग-सदर्म के रूप में आलोच्य-युग में कुछ रचनाएँ आदर्शवादी और कुछ रचनाएँ यथार्थवादी प्राप्त होती हैं। आदर्शवादी रचनाओं में परम्परा का आग्रह, पौराणिक-ऐतिहासिक कथानकों की सृष्टि, पद्य तथा गीति का सहज प्रयोग आदि तत्त्व अनायास ही प्राप्त हो जाते हैं, जब कि यथार्थवादी शैली में सामाजिक समस्याओं का उद्घाटन, राजनीतिक हीन-भावना, गद्य की प्रधानता आदि तत्त्वों का आग्रह रहता है। भारतेन्दु-युग में पश्चात्य ट्रैजिडी से मिनन दुःखान्त नाटकों में, यथार्थ के स्थान पर आदर्श का इतना तीव्र प्रभाव दिखाई पड़ता है, कि दर्शक आत्म-गौरव और स्वामि-मान से विमोह हो जाता है। इस दृष्टि से श्री राधाकृष्ण दाम कृत 'महाराणा प्रताप' नाटक इस युग का ऐसा महत्त्वपूर्ण नाटक है, जिसमें हिन्दी की इस परम्परा के भविष्य का सकेत स्पष्ट रूप में प्राप्त हो जाता है।

भाषा की दृष्टि से भारतन्दु-युग में खड़ीबोली-हिन्दी का गद्य ही प्रायः प्रयुक्त हुआ है, किन्तु साथ में ब्रजभाषा-पद्य भी कहीं-कहीं नाटकों में प्राप्त हो जाता है। गद्य और पद्य का प्रयोग होते हुए भी इन नाटकों में उत्तम पद्य तथा गीतियों का अभाव है। बहुत अल्प मात्रा में अच्छे गीतों की सृष्टि इस युग में हुई है। इसी सदर्म में आलोच्यकालीन नाटकों में उद्देश्य की प्रधानता, समाज सुधार के विचारोत्तेजक भाव, नाट्य-शैली से अपरिचय और अपरिपक्वता के कारण, भारतेन्दु-मडल के अनेक नाटककार अच्छे नाटकों की सृष्टि नहीं कर सके। सामान्य और नाटक के नाम पर गद्य व पद्य-मय संवाद लिखने वाले भी नाटककारों की भीड़ में सम्मिलित हो गये। फलतः भारतेन्दु हरिश्चन्द, बालकृष्ण मट्ट, प्रताप नारायण मिश्र, श्रीनिवास दास आदि प्रमुख नाटककारों की रचनाओं को छोड़कर शेष कृतियाँ सामान्य ही कही जा सकती हैं।

पिछले अध्यायों में रगमंच की दृष्टि से विचार किया गया है। संस्कृत-रगमंच के अभाव में रासलीला, रामलीला और स्वांग के लोक-मंचों को पारसी-रगमंचों के प्रभाव से मुक्त रखने हुए, हिन्दी का साहित्यिक रगमंच जिस रूप में हमें प्राप्त हुआ, उसमें सांस्कृतिक अभ्युत्थान की भावना ही प्रधान है। फलतः एक आदर्श रगमंच की परिकल्पना-मात्र आलोच्ययुग में हमें प्राप्त होती है। नाट्यगृह की न्यूनता की पूर्ति और अभिनय में स्त्री-पात्रों का अभिनय स्त्रियों द्वारा हो उठना

तबभी सम्भव नहीं था और उसके बाद-के कालों में भी सम्भव नहीं हो सका है।

भारतेन्दुयुगीन नाट्य-साहित्य की देन के रूप में उपर्युक्त विवेचन उसकी उपलब्धियों और न्यूनताओं का संक्षिप्त परिचय-मात्र है। वैसे तो युग का प्रत्येक नाटक और नाटककार अपनी तरह उस उपलब्धि का एक अंग है, तथापि आलोच्य-कालीन-युग में समग्र रूप से गद्य-भाषा का प्रयोग और यथार्थपरक दुःखान्त नाट्य-सृष्टि में दो तत्त्व ऐसे हैं, जिनसे भारतेन्दुयुगीन नाटक हिन्दी नाट्य-साहित्य के इतिहास में सदैव ही स्मरण किये जावेंगे। उनकी साहित्यिकता लोक-मानस से उमर कर आने वाली साहित्यिकता थी; इसलिए साहित्यिक नाटकों के पारखी समीक्षकों को उनसे निराशा हो सकती है। लोक-नाट्य की साहित्यिक परिणति में यह खुरदुरापन और भाषा का बेमेल प्रयोग अखरने वाली वस्तु है, किन्तु विकास की स्थिति को देखते हुए उससे अधिक अपेक्षाएँ करना किसी काल-विशेष के साथ न्यायपूर्ण नहीं कहा जा सकता। जैसा कि पूर्व में प्रकट किया गया है, रंगमंच ही नाटक की कसौटी है। रंगमंच का अभाव भी एक ऐसा कारण है, जिससे उत्तम नाटकों की अधिक सृष्टि नहीं हो सकी; किन्तु लोक-नाट्य-मंच को ही यदि अपनी सीमाओं में साहित्यिक परिवेश से समन्वित करने की चेष्टा की जावे तो इन रचनाओं में अधिकांश सफलता से अभिनीत हो सकती हैं और उनकी प्रयोजनशीलता सिद्ध हो सकती है।

वस्तुतः भारतेन्दुयुगीन नाटक भारतेन्दु और उनके साथी साहित्यकारों की प्रतिभा और यश-सौरभ का प्रतिनिधि साहित्य है, जिसकी कहानियाँ केवल काशी में ही नहीं, हिन्दी प्रदेश में ही नहीं, दूर-दूर तक फैली थी। यह निर्विवाद है कि भारतेन्दु-मंडल के नाटककार परवर्ती नाटककारों के आदर्श बन गये थे और परिवर्तित परिवेश में भी वे बहुत-कुछ आलोच्यकालीन नाटककारों के ऋणी हैं।

रुक्मिणी हरण	विद्यार्पित	१३८६ ई० लगभग	...	संस्कृत-संवादी के
पारिजात-हरण	"	"	...	मध्य देशभाषा के
परशुराम नाटक	राजा कपिलेन्द्रदेव	१५०७ ई०	...	गाने
कालियदमन	कवि शकरदेव	१५वीं शताब्दी का मध्य	भैथिली भाषा में	पद्य वीररसात्मक
पारिजात-हरण	"	"	"	गद्य-पद्यात्मक
रामविजय	"	"	"	" (लगभग ७ नाटक)
कर्पूर-मंजरी	राजशेखर		प्राकृत	(सट्टक)
रम्भामंजरी	नयचन्द्रकृत		प्राकृत महाराष्ट्री भाषा	
विद्याखिलास	१५३३ ई०	भैथिली	महा० विश्वमल्ल के सम्मुख अभिनय हुआ (आसाम के राजा द्वारा रचित)
मुदित कुबलस्य	जय ज्योतिर्मल्ल	१६वीं शती (उत्तरार्ध)		

संदर्भ-ग्रंथ-सूची

नाटक	भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
हिन्दी-नाट्य-साहित्य	श्री बजरत्नदास
हिन्दी नाटक, उद्भव और विकास	डा० दशरथ श्रीभक्त
हिन्दी नाटको का विकासात्मक अध्ययन	डा० शांति गोपाल पुरोहित
हिन्दी नाटको पर पाश्चात्य प्रभाव	डा० श्रीपति मिश्र
हमारी नाट्य-परम्परा	दिनेश नारायण उपाध्याय
नाटक-साहित्य का अध्ययन	
(ब्रैडर मैथ्यूज़)	अनुवादिका इन्दुजा अक्षथी
हिन्दी नाटक की रूपरेखा	प्रो० दशरथ भक्त एवं प्रो० गुणप्रसाद कपूर
हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन	डा० वेदपाल लक्ष्मा
हिन्दी नाट्य-विमर्ष	डा० गुलाब राय
हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास	डा० सोमनाथ गुप्त
लोकधर्मी नाट्य-परम्परा	• श्याम परमार
भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य	डा० भानुदेव शुक्ल
भारतेन्दु-ग्रथावली (पहला भाग)	बजरत्नदास
भारतेन्दु-युग	डा० रामविलास शर्मा
भारतेन्दु-साहित्य	रामवीरपाल सिंह चौहान
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र	डा० शर्मा

महृ-नाटकावली
भारतीय तथा पाश्चात्य रगमंच
आधुनिक हिन्दी साहित्य
(सन् १८३०-१९०० ई०)

रूपक-ग्रहस्य

काव्य के रूप
नाट्य-समीक्षा
संस्कृत

नाट्य-शास्त्र
दशकरूपक
साहित्य-दर्पण

पत्रिकाएँ

आलोचना (नाटक विशेषांक)
सम्मेलन-पत्रिका,
नटरंग (विशेषांक)

नागरी-प्रचारिणी-सभा
पं० सीताराम चतुर्वेदी
डा० लक्ष्मी सागर वाष्पाय

श्यामसुन्दर दास, पीताम्बर दत्त
बडथवाल

डा० गुलाब राय
डा. दशरथ श्रोभा

भरतमुनि
धनंजय
विद्वनाथ

जुलाई १९५६ ई० ।

लोक-संस्कृति-विशेषांक ।

दिसम्बर, १९६५ ।